LIBRARY OF PRINCETON
DEC 2 1965
THEOLOGICAL SEMINARY

BR 83 .S4 1835 v.3:7
Schleiermacher, Friedrich,
1768-1834.
Friedrich Schleiermacher's
seammtliche werke

Friedrich Schleiermacher's

literarischer Nachlaß.

Zur Philosophie.

Fünfter Band.

Berlin,
gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1842.

Friedrich Schleiermacher's

sämmtliche Werke.

Dritte Abtheilung.

Zur Philosophie.

Siebenter Band.

Berlin,
gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1842.

Sämmtliche Werke.

Zur Philosophie.

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlasse
und aus nachgeschriebenen Heften

herausgegeben

von

Dr Carl Lommatzsch,
Professor am Köllnischen Realgymnasium zu Berlin.

Berlin,
gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1842.

Vorwort des Herausgebers.

Die Vorlesungen Schleiermacher's über die Aesthetik sind eines der reichsten und eigenthümlichsten Gebilde seines dialectisch schaffenden Geistes, wie zugleich der speculativen Richtung desselben, die sich überall darin kund giebt. Reich durch die Fülle ihres Gehaltes und durch die Vielseitigkeit der Gedankenführung, welche sich darin entfaltet, eigenthümlich durch den Scharfsinn und die feine Gewandtheit des Urtheils, die selbst in dem Gewöhnlichen und wie von selbst Zugegebenen der Kunst noch das Ungemeine und tief Bezeichnende mit der größten Freiheit zu ergreifen vermag. Zugleich betreffen sie diejenige philosophische Disciplin, welche die lezte war, der er seine Forschungen zuwandte.

Schleiermacher hat seine Vorlesungen über Aesthetik zum ersten Male in dem Sommersemester des Jahres 1819 an der Universität zu Berlin gehalten, und wie vielfach er auch die Kunst und die Männer auf den Höhenpunkten derselben liebte und ehrte, wie sehr auch sein Leben und Wirken überhaupt eine ernste und besonnene Theilnahme an ihren Gebilden aussprach, und bei ihren

höheren Leistungen die vollste Anerkennung ihres Geistes und ihrer That seinem eigenen Geist und Gemüthe eine liebe Heimath und ein schaffendes Bedürfniß der sittlichen Freiheit war, in der er die königliche Macht des menschlichen Geistes über die Natur überall, wo sie seinem Geiste begegnete, mit Vorliebe ergriff, ja wie sehr auch sein eigenes Wort und seine dialectische Durchbildung der Wissenschaft eine echt künstlerische Freiheit des Gedanken bekundet, wie sehr ihm auch die wissenschaftliche Beurtheilung der Kunst aus dem Kunstbewußtsein anderer und in seiner eigenen Selbstständigkeit eine geläufige war, — ein vollständiges wissenschaftliches System der Kunst aufzustellen, macht andere Ansprüche auf die Mündigkeit und Durchbildung des Gedanken, als die beiläufige und vorübergehende Beurtheilung; und so finden wir erst von dieser Zeit an in seinem Geiste ein gewaltiges Gedankenleben bildend, umbildend und schaffend auf diesem Gebiete der Wissenschaft. Dies beweisen theils die eigenen Hefte darüber, theils und noch vollständiger einzelne genauere Collegienhefte seiner Zuhörer, wie seine Vorlesungen in der Academie der Wissenschaften aus dieser Zeit. Außer den eben genannten ersten Vorlesungen über Aesthetik hat Schleiermacher dergleichen Vorlesungen gehalten im Sommer 1825 und im Winterhalbjahre von 1832 bis 1833, in denen sich eine immer erneute Durchbildung und vollendende Umgestaltung dieser Wissenschaft von den schon anfangs gegebenen Principien aus darthut. Dazu kommt, daß Schleiermacher die Absicht hatte, die Aesthetik eigen-

händig noch als selbstständiges Werk zu bearbeiten und herauszugeben, wodurch, ungeachtet sich nichts handschriftlich Begonnenes darüber vorfindet, er um so mehr sich gedrungen fühlen mußte, seine Ideen darüber immer reicher und vielseitiger zu gestalten, selbst abgesehen davon, daß dies für ihn überall in seinen Vorlesungen, wie auch sonst schon als geistiger Verjüngungsproceß höchstes Bedürfniß, ja Nothwendigkeit seiner ganzen Eigenthümlichkeit war. — Was nun zunächst das ursprünglich von ihm selbst für seine Vorlesungen über Aesthetik Niedergeschriebene betrifft, so giebt es nur den ruhigen, ins Kürzere zusammengezogenen Entwikkelungsgang seiner Ideen, so wie sie in den wirklichen Vorlesungen in dialectisch speculativer Weise weiter durchgebildet wurden, und die Rede geht überall in einer zusammenhängenden Fortentwikkelung der einzelnen Untersuchungen weiter, ohne sich durch eine dogmatische Synthesis von Haupt- und Nebensäzen und deren philosophischen Erläuterung zu durchbrechen, wie dies bei dieser Disciplin der innersten Natur derselben und den freieren Bewegungen des Gedanken widerstrebt haben würde; und die Collegienhefte bieten eben jene weitere dialectische Durchbildung des Niedergeschriebenen. Den Vorlesungen von 1825 liegt eben dieser Entwurf zu Grunde, mit einigen kurzen, am Rande hinzugefügten Bemerkungen, die in den Vorlesungen selbst eine weitere Durchführung finden, wie überhaupt diese Vorlesungen sich in der Richtung einzelner Untersuchungen vielseitiger und freier bewegen, als die ersten; dagegen

bei den lezten Vorlesungen Schleiermacher's über die Aesthetik vom Jahr 1832 bis 1833 ist, wenngleich nur in einzelnen skizzirten Bemerkungen, die zugleich äußerlich die einzelnen Stunden andeuten, in denen sie ihre Entwikkelung fanden, eine völlig neue Bearbeitung, Erweiterung und zum Theil Umgestaltung der früher dargelegten Ideen von ihm gegeben; und so kurz diese Andeutungen sind, denn eine einzelne Bemerkung der Art füllt oft den Gehalt der Vorlesung einer ganzen Stunde aus, so zusammenhängend sind sie, und können nur aus den Collegienheften darüber ihre genügende Entwikkelung finden; aber gerade in dieser Form als Randbemerkungen des Heftes wollen sie zugleich mehr sein, als eine bloße Skizze des Augenblikks, um dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, wie sich die schon sonst bekannten Zettelchen zum Behuf der frühern ästhetischen Vorlesungen ebenfalls in ziemlich vollständigem Zusammenhange vorfinden, und als die Uebersicht erleichternd von hinreichendem Werth sind; allein es zeigt sich vielmehr an jenen, daß es Schleiermacher daran lag, die neu errungene Form der Anordnung und Fassung bleibender fest zu halten; und daß sie ihm selbst nicht bloß Versuch, sondern wahrhafter Fortschritt sein mußte; und so ist es in der That. Schon die philosophisch historische Einleitung, die diese Vorlesungen eröffnet, ist neu hinzugekommen, und ein großer Gewinn für die Wissenschaft, selbst die zugeordneten allgemeinen Untersuchungen greifen mit größerer Lebendigkeit der Entwikkelung in einander ein, und die speculative Be-

wegung des Gedanken ist reicher und gewandter, ja nicht selten ganz neu, namentlich auch in der Verknüpfung der historisch speculativen Momente mit der innersten Genesis der Kunst und ihrer Ergebnisse, und in dem angewandten Theile sind viele ganz oder zum Theil neu geführte speculative Untersuchungen, namentlich über Bildnerei, Malerkunst und Poesie, wie dies die Collegienhefte darüber im Vergleich mit den früheren auf das Bestimmteste aufzeigen.

Aus der angedeuteten Sachlage, an und für sich genommen, wäre nun eine dreifache Bearbeitung des ästhetischen Nachlasses von Schleiermacher möglich gewesen; einmal sein ursprüngliches eigenes Heft zu Grunde zu legen, und die Erweiterungen dazu aus den Collegienheften der einzelnen Epochen dieser wissenschaftlichen Vorlesungen hinzuzufügen; allein abgesehen von dem theilweisen Widerspruch des früher und später darüber Gedachten und von der Unvollständigkeit des ursprünglichen Heftes, in dem der Schluß, namentlich die besondern Untersuchungen über Malerei und Poesie ganz fehlen, würde so der gesammte philosophische Geist dieser Untersuchungen nur in Trümmern gegeben worden sein, und auch da mehr nur in einem historischen Bestand seines Wissens als in der Freiheit des Gedanken; — sodann war es möglich, sämmtliche vorliegende Arbeiten in eins zu verarbeiten, so daß also eine gemeinsame Einheit aus ihnen hervorgegangen wäre, und zwar in einer vermittelnden Form, etwa wie Schleiermacher's Vorlesungen in der Academie der Wissenschaften über

den Begriff der Kunst Andeutungen dazu geben; aber wie viel Willkührliches und Fremdes wäre in eine solche Bearbeitung gekommen, selbst bei den strengsten darüber festgestellten Grundsäzen und der innigsten Hingebung an die Art, wie Schleiermacher selbst Gedanken und Form in ihrer Umwandlung zu andern wissenschaftlichen Zwekken zu handhaben wußte; oder endlich lag es vor, eine Art seiner ästhetischen Vorlesungen selbst zu Grunde zu legen und das andere ergänzend damit zu verknüpfen. Das leztere entsprach am meisten dem Entwikkelungsgange seines Gedanken, wie der eigenthümlichen speculativen Richtung dieser Vorlesungen, sein eigener lebendiger Gedankengang und die Mannigfaltigkeit seiner Ausbreitung, mithin der eigentlichste philosophische Kern dieser Vorlesungen wurde so erhalten, und bei seiner großen Vollendung des freien Denkens und seiner Formen, selbst in den Gestaltungen des Augenblikks, war von einer ungleichmäßigen Breite oder Enge der Wortführung hier nirgends etwas störendes zu besorgen, da auch diese Seite der dialectischen Kunst den Gedanken redend und die Rede denkend zu vollenden und mit dem Gedanken in eins zu bilden, in Schleiermacher ihren Meister unter uns gefunden hat. Natürlich mußten die lezten Vorlesungen der Art, da sie das Vollendetste darüber darboten, dabei zu Grunde gelegt werden, und es konnte aus den früheren wie aus dem eigenen Niedergeschriebenen von Schleiermacher nur das gelegentlich hinzugefügt werden, was noch sonst zu beachten war, da gerade die lezte Bearbeitung Schleier-

macher's selbst diese Behandlung der Aufgabe bestimmt genug bezeichnete. — Dieser leztere Weg ist nun von dem Herausgeber als der entsprechendste gewählt worden. Es ist demselben gelungen, in dieser Beziehung die ausgezeichnetsten Collegienhefte über die lezten ästhetischen Vorlesungen Schleiermacher's zu erlangen; namentlich haben die Herren Licentiaten Dr. Erbkam und Dr. George, so wie Herr Professor Schweizer, sehr tüchtige und genaue Hefte in dieser Hinsicht geliefert, wofür ich ihnen hier noch besondern Dank zu sagen habe, und es war so möglich, aus den, wenngleich oft stenographisch gedrängten äußerlichen Abkürzungsmitteln das volle lebendige Wort dieser Vorlesungen zu sichern und zu behaupten. Nur in einzelnen unwesentlichen Nebenbeziehungen hat sich der Herausgeber selbst Kürzungen erlaubt, im Ganzen und Einzelnen dagegen nach den strengsten und sorgfältigsten Vergleichungen der Handschriften unter einander und mit der andauerndsten Resignation des Persönlichen Geist, Leben und Wort des Schleiermacherschen Gedanken geschüzt, geehrt und behauptet; und es hielt es der Herausgeber auch darum noch für wesentlich, diesen Entwikkelungsgang in seiner ganzen Vollständigkeit fest zu halten, weil die Aesthetik an den Freunden und Liebhabern der Kunst zugleich einen erweiterten Kreis der Leser vorauszusezen hat, denen das Buch nur so ein ganz vollkommenes und frei erschlossenes sein mußte, so wie es auch für viele selbst aus den Rükkerinnerungen an diese Vorlesungen eine erneuete Gabe der Liebe und Freund-

schaft ihres großen Lehrers sein wird. Ueber die früheren Vorlesungen haben die Herren — Professor Wigand über die ersten Vorlesungen und die Herren Prediger Braune zu Wittstokk und Herr Bindemann über die späteren Vorlesungen von 1825 sehr vollständige Hefte freundlichst an die Hand geboten, und wenngleich die von Herrn Wigand kürzer waren, so waren sie doch mit vieler Einsicht gekürzt, und gewinnen in dem Grundheft Schleiermacher's selbst ihre vollständige Vermittelung, so daß der ursprüngliche Gang dieser Vorlesungen hinreichend daraus ersehen werden kann, so wie diesen selbst wieder in den zweiten Vorlesungen darüber ihre Erweiterung wird. — Möge in dem Dargethanen die gegenwärtige Bearbeitung ihre genügende Begründung erlangt haben, und möge vor allem auch diese edle Gestaltung des Schleiermacherschen Geistes ihr volles Recht und die ganze Wahrheit ihrer Anerkennung finden.

Berlin, den 12. September 1842.

C. Lommatzsch.

Uebersicht des Inhaltes.

Einleitung.

Ueber das geschichtliche Verständniß der Aesthetik, wie sie als Disciplin entstanden und erweitert worden ist, und auf welchem Punkte sie jetzt steht, p. 1.

Gegensatz ihrer Behandlung als technisch und speculativ, p. 18.

Vorbereitung ihres Begriffs, p. 21.

Untersuchung ihres Orts, p. 23.

Empfänglichkeit und Productivität auf einander zurükkzuführen, wegen der Art, wie der Begriff der Kunst bestimmt werden kann, p. 25.

Ob die Kunst Nachahmung der Natur oder freie Productivität sei, ebendas.

Grenzen der Kunst, p. 30.

Ethische Betrachtung der Kunstthätigkeit, p. 35.

Schwierigkeiten der Construction der Kunstwissenschaft, p. 36.

Eintheilung derselben, p. 41.

Theil I. Allgemeiner speculativer, p. 47.

Schwierigkeiten bei der ethischen Begründung der Aesthetik — in dem Widerspruch der verschiedenen ethischen Systeme, ebendas.

Gegensaz des Identischen und Individuellen der freien menschlichen Thätigkeit, p. 51.

so wie der Aeußerlichkeit und Innerlichkeit derselben, p. 55.

Die Kunstthätigkeit als zu den freien menschlichen Thätigkeiten gehörig, die das Subject in sich vollbringt, die also individuell und innerlich sind, p. 56—61.

Unterscheidung des äußern und innern Kunstwerkes — das erstere als die eigentliche künstlerische Thätigkeit in sich fassend, p. 57.

Mit welchen andern, und zwar immanenten Thätigkeiten die Kunstthätigkeit zusammen sein kann, p. 61.

In dieser Beziehung das Denken, so wie das sinnliche Vorstellen, p. 62.

Nicht Receptivität, sondern Productivität ist die Gedankenerzeugung der Kunst, p. 65.
Ihr Zusammensein mit dem unmittelbaren Selbstbewußtsein, p. 67.
Erklärung desselben, p. 68.
Verhältniß der Kunstthätigkeit dazu, p. 74.
Prüfung der Urtheile, die Kunst ganz als religiös oder als sinnlich anzusehen, p. 75.
Ob jede freie Productivität Kunst sei, p. 79.
Verhältniß derselben zum Traum, p. 80.
Rükblikk auf die bisher gefundenen Elemente der Kunst und Vollendung des Begriffs durch Hinzufügung der Begeistung und Besonnenheit, p. 85 u. 86.
selbst auf die Nachahmung angewandt, p. 86.
Ableitung jener beiden Kunstelemente aus dem Begriffe der Kunst, p. 87.
Bestimmtere Einführung des Mimischen und Musikalischen zunächst in den Begriff der Kunst durch diese Elemente, ebendas.
Nothwendigkeit der Einheit, um aus dieser Duplicität den Begriff der Kunst zu construiren, p. 91.
Mögliche Aufsuchung derselben aus dem Begriffe des Organismus, p. 92.
Warum es für Geruch, Geschmakk und Tastsinn kein besonderes Kunstgebiet giebt, p. 93.
Daß die Empfänglichkeit des Sinnes für die Willensthätigkeit denselben zur künstlerischen Production befähige, ebendas.
Nachweisung des ganzen Systems von diesem dem Willen unterworfenen Organismus, p. 94.
Poesie und Architectur als äußerstes Ende dieses Systems, p. 95.
Verhältniß der freien und der gebundenen Productivität zu einander in Hinsicht der Gestaltung der Kunst, p. 96.
Verhältniß des Geistes in dem Einzelleben zu dem materiellen Stoff, p. 101.
Einseitigkeit der bloß materiellen und bloß ideellen Ansicht darüber, p. 102.
Lösung dieser Ansichten, p. 103.
Entwikkelung des Lebens an der Erde, p. 105.
Verhältniß des menschlichen Geistes und Bewußtseins dazu, ebendas.
Die Kunstthätigkeit als eine allgemein menschliche, p. 108.
Linie ihrer Entwikkelung als solche, — Verlangen, Wohlgefallen an der Kunstthätigkeit, Geschmakk, p. 109.
Daß zur eigentlichen Production der Kunstwerke noch Zeit und eine individuelle Organisation gehöre, p. 111.
Unterscheidung der geschäftlichen Thätigkeit von der Kunstthätigkeit, p. 113.
Vielseitigkeit der Richtung auf freie Thätigkeit unter den Menschen, und Gegensaz zwischen der auf das Einzelne und der auf das Allgemeine gehenden, ebendas.

Prüfung, wie weit in dem bisherigen Untersuchten hier der Begriff der Kunst entwikkelt sei, und Rükblikk auf das hierüber Festgestellte, p. 114.
Weitere Forderung an den allgemeinen Begriff der Kunst, daß nämlich die verschiedenen einzelnen Künste erschöpfend daraus abgeleitet werden können, Voraussschikkung einiger historischen Untersuchungen dazu, p. 116.
Die verschiedene Ausbildung der Künste in ihrer Mannigfaltigkeit und allseitigen Virtuosität, wie bei den Griechen, gegenüber der Vereinzelung und Beschränkung derselben, wie bei den Aegyptern, fordere auf, außer den Gründen des Zusammenhanges derselben unter jenen vereinigten auch Gründe für einen Zusammenhang vorauszusezen und zu suchen zwischen Künsten, die durch solche Gruppen getrennt erscheinen, p. 118.
Natürlicher Zusammenhang einzelner Künste unter einander, ebendas.
Beides giebt nur erst mancherlei Andeutungen zu einem allgemeinen Begriff der Kunst, keineswegs diesen selbst, p. 120.
Da von der Kunstthätigkeit diejenigen Thätigkeiten ausgeschlossen sind, die ein gemeinsames Innere ins Einzelne hineinbilden, welche freie Thätigkeiten bleiben dann übrig? p. 121.
Liegt die Kunst auf Seiten des gegenständlichen Bewußtseins, oder auch des unmittelbaren Selbstbewußtseins? p. 122.
Entwikkelung dessen, was als Kunstgebiet von dem unmittelbaren Selbstbewußtsein ausgeht, (nämlich Mimik und Musik), p. 124.
so wie dessen, was vom gegenständlichen Bewußtsein ausgeht, (nämlich die bildenden und redenden Künste), p. 125.
Daß diese Eintheilung mit einer gewissen Ungleichmäßigkeit erscheine, p. 126.
Ob sich die einzelnen Glieder derselben in ihren Theilen gleich verhalten oder nicht, und welche diese Theile sind, p. 127.
Die menschliche Thätigkeit als Arbeit an der Natur und den Gestaltungen des öffentlichen Lebens in ihrem Verhältniß zur Kunst, ebendas.
als Architectur und Gartenkunst, p. 129.
Schwierigkeiten der Eintheilung, die dadurch entstehen, p. 130.
Ob die Wirklichkeit des Kunstgebietes noch von etwas anderem abhänge, als von der Verschiedenheit des Bewußtseins, p. 131.
Die Kunstthätigkeit als überwiegende Richtung auf freie Thätigkeit im Einzelnen, mit Hintansezung der gebundenen, ebendas.
Nähere Bestimmung des Einzelnen, p. 133.
Naturanlage als zum Künstler gehörig, p. 134.
Ob Talent und Begeisterung getrennt sein könne, ebendas.
Besondere Modification der Kunstthätigkeit und des Talents durch die Verschiedenheit der Künste, ebendas.
Was man unter poetisch in den bildenden Künsten verstehe, und was unter pittoresk und plastisch in der Poesie, p. 140.

Ob in den bildenden Künsten das Anschließen an die Poesie oder das eigene Erfinden die höhere künstlerische Vollkommenheit sei, p. 143.

Aus der sich ergebenden Vereinigung der Künste in ihrer weitern Durchführung bis zu ihrem Maximum den Punkt ihrer Scheidung zu suchen, p. 144.

Abhängigkeit des Ethischen, Malerischen und Plastischen davon, daß der Einzelne in seiner Kunstthätigkeit das menschliche Gattungsbewußtsein in sich trage, p. 146.

Die freie Productivität, sei es als Bildung von Gestalten oder von Vorstellungen, müsse überall zurükkgehen auf das höhere Allgemeine, unter dem das Einzelne seinen Ort hat — dies ein neues gemeinsames Element der Kunst — als die innere Wahrheit desselben, p. 147.

Daß die beiden Arten, das Einzelne zu fassen — Vorstellung und Bild — wodurch die ursprünglich dem Menschen inwohnenden Formen des Seins von der rein intelligenten Agilität des Geistes aus Einzelne werden wollen, — wenngleich in verschiedenem Grade, immer vereinigt sind, — hieraus Erklärung jenes Zusammenseins und auch wieder Auseinandergehens der Künste, p. 148.

Die Kunst in ihrer Wirklichkeit theilt sich nach der Art, wie sie Erscheinung werden kann, p. 155.

Betrachtung derselben in ihren Verwirklichungen, ebendas.

Verhältniß des gemeinsamen Lebens zu der Kunst und zu der Vereinigung der einzelnen Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung, p. 167.

Uebersicht des bisher über die Kunstthätigkeit Gesagten, p. 171.

Worin die bestimmte Begeisterung bestehe, die den einzelnen Künstler in verschiedenen Zweigen macht, p. 175.

Ueber das Idealisiren in der Kunst, p. 178.

Fortsezung der Untersuchung über die specielle Begeistung in den einzelnen Künsten, p. 181.

Ueber die Erfindung in der Kunst, p. 185.

Das Komische in seinem Gegensaz zu dem Idealen, p. 190.

Wesen des Komischen, ebendas.

Die Grenze des Verhältnisses zwischen dem innern und äußern Kunstwerk, als die Vollendung des innern, p. 196.

Das Bewußtsein der Sicherheit, die der Künstler in Beziehung auf eine Conception hat, als Zeichen der innern Vollendung des Kunstwerkes, p. 197.

Verhältniß der äußern Darstellung zu der Erfindung, p. 198.

Ueber das besondere Hervortreten der Kunst unter verschiedenen Völkern und ihre Abweichungen dabei, ausgehend von den Momenten des Erregtseins zu freier Productivität der Erfindung und Ausführung, und in wesentlicher Beziehung mit der geistigen Entwikkelung selbst, p. 201.

Dolce fare niente — Anstrengung, p. 206.
Moment des Skizzirens, p. 207.
Ueber die verschiedene ethische Schäzung der Kunst, p. 209.
als Corruption des menschlichen Geistes — als bloße Sache des Nuzens, wobei es auf die Erhaltung des Menschen als regierendes Princip ankommt, — als nur abgesonderte ethische Richtung, wie Mäßigung der Leidenschaften, — daß die Kunst aber vielmehr aus ihrem eigenen Leben zu beurtheilen sei als ein Heraustreten der geistigen Selbstständigkeit und Befreiung von allen äußern Hemmungen, mithin als Vollendung des Selbstbewußtseins,
Parallele in dieser Hinsicht zwischen Speculation und Kunst, p. 210.
Selbst die Veredlung des Menschen durch die Kunst, indem sie durch die Wechselwirkungen der Productivität und Receptivität dazu beiträgt, die Gleichheit unter den Einzelnen hervorzubringen, kann doch immer nur als Folge des innern Lebens der Kunst angesehen werden, p. 212.
Daß die pathematisch erregteren Zustände, statt durch die Kunst aufgehoben zu werden, selbst in den Zeiten ihres größten Aufschwunges gerade neben derselben bestehen, p. 213.
Daß die einzelne künstlerische Virtuosität keineswegs ein Zeichen für die Wirkung des Ethischen im einzelnen Leben sei, p. 214.
Daß der Kunst nicht zugehöre, Willensbewegungen hervorzurufen, p. 215.
Daß es für die Kunstwerke keinen Unterschied des Werthes giebt, als die Vollkommenheit in der Kunst selbst, p. 217.
Daß in diesem Sinne auch kein Unterschied sei zwischen der Kunst im ernsten Stil, welche das Einzelne symbolisirt, und der komischen, welche mit der Nichtigkeit des Einzelnen spielt, und dadurch die Nichtigkeit des Einzelnen symbolisirt, p. 219.
Nähere Bestimmung der Vollkommenheit in der Kunst, p. 223.
Elementarische Vollkommenheit im Gebiete der Kunst, p. 227.
Vollkommenheit des Ganzen eines Kunstwerkes, p. 231.
Verhältniß des Ganzen zum Theil, p. 235.
Daß die Kunstthätigkeit die wahre Ergänzung der Natur sei, p. 237.
Das Schöne nebst seinen Nebenbegriffen, p. 240.
Erhaben, rührend, ideal, das mangellose Dasein, ebendas.
Ob das Schöne das Characteristische sei, p. 241.
Niedlich oder zart, p. 246.
Auseinanderlegung der Vollkommenheit des Kunstwerkes nach den verschiedenen Kunstzweigen, p. 249.
Beiwerk, p. 253.
Sein Verhältniß zum Kunststil — strengerer Stil — laxerer Stil, p. 255.
zum Wesentlichen in der Kunst, p. 256.
Unterscheidung zwischen eigentlichen Kunstwerken und Studien, p. 260.

zwischen Skizze und Kunstwerk im höheren Sinne, p. 262.
zwischen ganz freiem Kunstwerk und Gelegenheitswerk, p. 264.
Was für eine Stellung die Kunst habe zu dem Gesammtleben — aus dem Widerspruch der künstlerischen Composition zu demselben hervorgehend, und deren besondere Verhältnisse, p. 268.
Entstehung der Kunstschulen, p. 273.
Daß in der freien Productivität des Einzelnen mit seiner Eigenthümlichkeit auch der nationale Typus verbunden sein müsse, um eine geschichtliche Bedeutung zu erlangen, nebst Folgerungen daraus, p. 275.
Verhältniß des Nationalen zu dem Fremden, p. 279.
des Antiken zu dem Modernen, p. 282.
Anordnung der Künste für den besondern Theil, ausgehend — als von dem Elementaren — von den mehr begleitenden Künsten, p. 284.

Theil II. Darstellung der einzelnen Künste, p. 287.

Erste Abtheilung, die begleitenden Künste, ebendas.

I. Mimik, p. 290.

Organisches Element derselben, ebendas.
Bekleidung im Verhältniß zu derselben, p. 291.
Eintheilung derselben in Orchestik und eigentliche Mimik, p. 298.
Physische Elemente der Mimik und elementare Vollkommenheit derselben, p. 299.
Bestimmtere Eintheilung in Orchestik, eigentliche Mimik und Pantomime, p. 305.
Unterscheidung des religiösen und geselligen Stils in der Mimik, p. 306.

1) Orchestik, p. 308.

Volkstanz im Verhältniß zur gebundenen Thätigkeit, ebendas.
Das Rhythmische, p. 313.
Die geschlechtlichen Verhältnisse des Tanzes, p. 316.
Bekleidung und deren Ausartung, p. 318.
Ausartung des Tanzes in die mechanische Virtuosität, ebendas.
Der strenge Stil in der Orchestik, p. 322.

2) Die eigentliche Mimik, p. 325.

Gegeneinanderstellung der drei Elemente — Sprachmimik, Gesichtsmimik, Gebehrdenmimik, p. 329.
Monolog und Dialog in ihrem Verhältniß zur Mimik, p. 332.
Das stumme Spiel, p. 334.
Was das eigentlich Künstlerische sei in der Sprachmimik, ebendas.

Das rein Nationale der Mimik, p. 336.
Das Todte und Ueberladene, p. 337.
Verhältniß der drei mimischen Elemente in den verschiedenen Formen der mimischen Ausübung, besonders als Differenz der dramatischen Darstellungen des Alterthums und der Gegenwart, p. 340.
Die Maske, ebendas.
Verhältniß der Recitation zur Mimik, p. 345.
Näheres Verhältniß des Mimischen in der antiken und modernen Kunst, p. 346.
Dramatische Erfindung für den mimischen Künstler, 348.
Ueber die Wirkung des Komischen in der Mimik, p. 349.
Das Melodrama, p. 351.

3) Pantomime, ebendas.

Allgemeine Schlußbetrachtungen über die Mimik, p. 354.
a) über Gruppirung, ebendas.
b) die Mimik, wie sie an einem andern ist, p. 357.
Nähere Bestimmung dadurch des ganzen Kreislaufs der mimischen Kunst, p. 359.
Verhältniß der Mimik zu andern Künsten, p. 363.

II. Musik, p. 366.

Physisches Element derselben — der Ton — p. 367.
Rhythmus — Tact — Melodie — p. 374.
Vergleichung der Musik mit der Mimik, p. 376.
Verhältniß der musikalischen Composition zu dem Gedanken und dem Gemüth, p. 377.
Welches die eigentliche Wirkung der Musik sei, p. 384.
Die Harmonie, p. 390.
Zusammenhang zwischen der musikalischen Productivität und den Bewegungen des Selbstbewußtseins, p. 393.
Das Malerische in der Musik, p. 394.
Qualitative Unterscheidung des Tons nach den verschiedenen Stimmen und Instrumenten, p. 398.
Kirchenstil und Kammerstil, ebendas.
Antike und moderne Musik, p. 402.
Maximumgrenze der begleitenden und selbstständigen Musik, p. 409.
Symphonie — Oper — Oratorium — ebendas.
Lied — Choral — Motette — Ballade — ebendas. vergl. p. 407.
Orgel, p. 413.
Musikalische Begleitung der Prosa — Melodrama — p. 415.
Quartett und Symphonie in ihrem Gegensaz, p. 416.
Variation, ebendas.
Ausartung der musikalischen Kunst, p. 417.

Verhältniß zwiſchen Componiſten und Virtuoſen, p. 423.
Rükkkehr der Kunſt in das Leben, p. 426.

Zweite Abtheilung, die bildenden Künſte, p. 429.

Sonderung der Sculptur, Malerei, Architectur und ſchönen Gartenkunſt, p. 430.
Verhältniß des Naturtypus zu den geiſtigen Formen, p. 431.
Die Lichtverhältniſſe in den bildenden Künſten, ebendaſ.
Reihenfolge der Abhandlung jener Künſte, p. 433.

1) Architectur, p. 434.

Grenzen derſelben, p. 435.
Differenz der öffentlichen und Privatgebäude, p. 438.
Symmetrie — Eurhythmie — Angemeſſenheit der Maſſenverhältniſſe, p. 442.
Säulenordnung, p. 451.
Verzierung, p. 453.
Architectoniſcher Stil, p. 454.
Verhältniß deſſelben in den Gebäuden der Alten, p. 456.
Beziehung der Gebäude auf Gartenanlage und Akkerbau, p. 458.
Das Coloſſale in den älteſten Bauwerken, p. 459.
Ueber den Gegenſaz der antiken und gothiſchen Bauart, p. 461.
Beſondere Bezeichnung des Zwekkes von architectoniſchen Werken, p. 465.
Wie Verſtändlichkeit und Wohlgefallen in ihrer Gegenſeitigkeit die Architectur bedingen, p. 466.
Das Princip der architectoniſchen Geſtaltung und ihre Arten, p. 469.

2) Die ſchöne Gartenkunſt, p. 477.

Verhältniß derſelben zur Architectur und Landſchaftsmalerei, p. 479.
Verhältniß zur Muſik, p. 485.
Das Succeſſive und Zugleichſeiende in ihrem Verhältniß zur Gartenkunſt, p. 486.
Ueber die Grenzen der bildenden Kunſt, und welche Künſte davon auszuſchließen, p. 490.
Veränderung des Maaßſtabes, und ob das Coloſſale von der ſchönen Kunſt auszuſchließen, ebendaſ.
Ueber die Täuſchung in der Kunſt und deren Zurükkweiſung, p. 491.
Ob die Decorationsmalerei nur auf Täuſchung beruhe, p. 492.
Ob das Diorama von der ſchönen Kunſt auszuſchließen, p. 494.
Wie ſich die perſpectiviſche Darſtellung dazu verhalte, ebendaſ.
Ob geometriſche Figuren, Pläne und Umriſſe von Gegenden dazu gehören p. 497.
Ob das Portrait ein Gegenſtand der ſchönen Kunſt ſei, p. 501.

Verhältniß der phantastischen Gestaltungen dazu — Centauren, Arabesken, Höllenbreughel, p. 503.

3) Die Malerei, p. 508.

Umfang derselben, ebendas.
Architectonische Malerei, p. 509.
Historienmalerei, p. 510.
Ueber den ethischen Gehalt des Kunstwerkes, p. 512.
Einseitiges Halten des Künstlers an einem Gegenstande, p. 513.
Bedingungen der Wirklichkeit eines Kunstgegenstandes, p. 516.
Ueber die Vollständigkeit der Darstellung, p. 522.
Stufenreihe der Darstellung, ebendas.
Skizze, p. 526.
Das Eigenthümliche der Malerei, p. 527.
Ob die Aufgabe eines bestimmten Gegenstandes den Maler in der Kunstleistung hemme, p. 528.
Eintheilung der Malerei in Historien-, architectonische und Landschaftsmalerei — und Characterisirung derselben — p. 530.
Die vermittelnde Thätigkeit des Schülers für den productiven Künstler in der Malerei, p. 535.
Genremalerei, ebendas.
Dimension der Gemälde, p. 537.
Grenze des Kleinsten in der Kunst — Miniaturmalerei, p. 541.
Geschnittene Steine, ebendas.
Grenze des Colossalen in der Malerei, p. 542.
Cabinets- und Gallerieстücke, p. 545.
Verhältniß der gewöhnlichen Beurtheilung eines solchen Kunstwerkes zu der Auffassung des Künstlers, ebendas.
Ueber die richtige Auffassung des Portraits, p. 550.
Das Stillleben, p. 552.
Betrachtung der Künste, die es mit der Vervielfältigung der Kunstwerke zu thun haben, als Grenzgebiet, p. 554.
Kupferstich — Lithographie — ebendas.
Wie sich der strenge und leichte Stil zur Malerei verhalte, p. 557.
Wie sich der Gegensaz des Ernsten und Komischen in der Malerei verhalte, p. 564.
Character der Kunstschulen in der Malerei, p. 565.
Allgemeiner Ueberblikk der großen Bedeutung dieser Kunst, p. 566.

4) Die Sculptur, p. 571.

Verhältniß der vegetabilischen, animalischen und menschlichen Darstellungen darin, p. 575.

Nähere Bestimmung dieses Verhältnisses durch die Darstellung der ältesten griechischen Götterbilder, p. 579.
Verhältniß dieser Darstellungen zu der allgemeinen Formel, die oben als das Gemeinschaftliche aller Kunst aufgestellt ward, p. 580.
Woher die in der Sculptur dargestellten Ideen eigentlich sind — in besonderer Beziehung auf das Symbolische und Mythische, und zugleich mit Rükksicht auf die Poesie, p. 587.
Bewegung und Ruhe in den Darstellungen der Sculptur, p. 589.
Grenze der Zusammenstellung der Gestalten, p. 591.
Ueber die historische Darstellung der Sculptur, — Portraitstatue, — mit Vergleichung der Malerei, p. 593.
Färbung der Statuen, p. 594.
Darstellung des Auges in den antiken und modernen Statuen, p. 598.
Bekleidung der Gestalten, p. 600.
Verhältniß derselben zu der historischen und mythologisch symbolischen Darstellung, p. 602.
Das Schöne als die Grenze dessen, was dargestellt werden soll, oder nicht, p. 606.
Ueber das Verhältniß des griechischen Idealen dazu, p. 608.
Ob es in der Bekleidung ein an und für sich Schönes gebe, p. 612.
Bestimmung der verschiedenen Gattungen der Sculptur, p. 614.
historische, symbolische und die des Genrebildes, ebendas.
Der Maaßstab — colossal, natürlich, verkleinert, — und sein Verhältniß zum Kunstwerk, p. 618.
Wie die vegetabilische Darstellung sich zur Sculptur verhalte, p. 621.
Das Relief, ebendas.
Ob die Steinschneidekunst in ihren Leistungen zur eigentlichen Kunstdarstellung gehöre, p. 622.
Vollendung des allgemeinen Kunstsinnes durch den Uebergang der Kunst in das Gebiet der mechanischen Thätigkeiten des Lebens, p. 624.
Gegensaz der antiken und modernen Entwikkelung in dieser Beziehung, p. 625.

Dritte Abtheilung, die Poesie, ebendas.

Vorbereitende Entwikkelung ihres Begriffs durch Beziehung derselben auf mimische und plastische Kunst, so wie auf die Musik, p. 626.
Das Wesen derselben, p. 630.
Ueber die Thätigkeit der Sprache, p. 631.
Ueber die Identität zwischen denken und reden, ebendas.
Unterscheidung der Poesie von der Wissenschaft, p. 632.
Beziehung der Sprache auf den Wohlklang, p. 633.

Verhältniß zwischen Wahrheit und Wohllaut in der Poesie, p. 634.
als das logische und musikalische Element in der Sprache, p. 635.
Was außer dem Wohlklang in der Sprache die Poesie ausmache, p. 638.
Ob dies das eigentliche Wesen der Poesie sei, durch die Meisterschaft in der Sprache Bilder hervorzubringen, p. 639.
Die Poesie stelle auch die Gemüthsstimmung dar, ebendas.
Der Dichter zwinge die Sprache, die Bestimmtheit des Einzelnen und das in sich Wechselnde zu geben, p. 641.
Unterscheidung der Beredtsamkeit von der Poesie, ebendas.
Einheit der specifischen Begeisterung des Dichters durch die Einigung des Musikalischen mit jener Richtung auf das Einzelne und Wechselnde, ebendas.
Eintheilung in plastische und musikalische Poesie, als aus jener Duplicität entstehend, p. 642.
Daß die Poesie der Culminationspunkt des eigenthümlich Menschlichen sei, wie es an die Sprache geknüpft ist, p. 643.
Verhältniß der Philosophie und Poesie zu einander, p. 644.
Das Lyrische als die musikalische Seite der Poesie, — Epos und Drama als die andere — die bildliche Seite, p. 648.
Unter welche Art einzelne Oden des Pindar, so wie Romanze und Ballade, gehören, ebendas.
Schärfere Sonderung des lyrisch und episch Erzählenden, p. 649.
Verhältniß der gebundenen und ungebundenen Rede zur äußeren Sprachbehandlung, p. 650.
Sylbenmaaß und seine Entstehung, p. 651.
Vermittelung des Gegensazes zwischen Poesie und Prosa, p. 654.
Genetische Entwikkelung der Formen der Poesie unter den verschiedenen Völkern, vom Sylbenmaaß und der dichterischen Productivität aus, p. 655.
Das Epigramm, p. 658.
Verhältniß des Sylbenmaaßes zu der musikalischen (als der subjectiven) und der objectiven Poesie, p. 659.
Die musikalische Poesie der Alten im Zusammenhange mit großen Volksfesten, p. 661.
Das Kirchenlied, ebendas.
Resultat der bisherigen genetischen Untersuchungen in Beziehung auf das Metrum, p. 663.
Das Verhältniß zwischen dem Sylbenmaaße der antiken objectiven Poesie des Epischen und dem der modernen romanischen, p. 665.
Die Form des Sonett's, p. 666.
Herüberbildung des Hexameter in unsere Sprache, p. 668.
Genetische Untersuchung über das Innere der Poesie, p. 670.
Ihre ursprüngliche Verknüpfung mit der Speculation, p. 671.

Besondere Rükksicht auf die älteren griechischen Dichtungen, wie Homer's u. a. in dieser Beziehung, p. 672.
Verhältniß der Selbstständigkeit in der griechischen Poesie, p. 673.
Verknüpfung der Poesie mit dem practischen Leben, p. 674.
des Epos mit dem Gemälde, ebendas.
Uebergang des Epischen in das Dramatische, p. 675.
Decoration, ebendas.
Gegensaz zwischen der antiken und modernen Poesie, ebendas.
Das lyrische Element der Poesie bei dem Gottesdienste, p. 676.
Selbstständigkeit der neueren Poesie, ebendas.
Die Verhältnisse der alexandrinischen Dichtungsweise, p. 677.
Idyll, ebendas.
Verhältniß der Poesie des Mittelalters, p. 679.
Characterisirung der neueren Völker in Beziehung auf Poesie, p. 680.
Erotische Poesie, p. 681.
Verhältniß des innern Urbildes des Dichters als Productivität unter der Form des Einzelnen zu der Wirklichkeit, p. 682.
Besondere Beziehung desselben auf das Menschliche im Lyrischen, Epischen und Dramatischen, p. 683.
Katastrophe, p. 684.
Ob alles, was Moment sein kann im menschlichen Leben, Gegenstand der lyrischen Poesie sei, und ob jede menschliche Figur Gegenstand der epischen Poesie, ebendas.
Entgegengesezte Ansichten über die dichterische Darstellung der Wirklichkeit, ebendas.
Berichtigung derselben aus der innern und äußern Thätigkeit des Dichters selbst, p. 686.

Einzelne Ergänzungen zur lezten Abtheilung der Künste, p. 691.
Elegie und Gnome, ebendas.
Das antike Drama, besonders als Tragödie noch näher bestimmt, ebendas.
Die poetische Gerechtigkeit darin, p. 693.
Metrische Verhältnisse der antiken Tragödie, p. 694.
Gegensaz der antiken Tragödie und Komödie, ebendas.
Novelle und Roman, p. 697.
Uebersezung und Nachbildung der poetischen Erzeugnisse der Alten, p. 702.
Die Behandlung des antiken Stoffes in lezterer Hinsicht, p. 706.
Anwendung der alten Mythologien in modernen Dichtungen, p. 707.
Einige Bemerkungen über die Beredtsamkeit, p. 708.

Aesthetik.

Einleitung.

Die Aesthetik gehört zu denjenigen Disciplinen, die man gewöhnlich durch den Ausdruk Theorie zu bezeichnen pflegt, die Griechen τέχνη, die Römer nach ihnen übersezend ars nannten; sie verstehen darunter eine mit Gründen belegte Anweisung, wie etwas auf die richtige Art hervorzubringen sei. Daraus geht hervor, daß die Praxis immer etwas früheres gewesen ist, als die Theorie; wir finden überdem eine schöne Kunst schon in ihrer Vollkommenheit, ehe von einer wissenschaftlichen Disciplin darüber die Rede ist. Allerdings so wie sich eine schöne Kunst fixirte, wie unter den Griechen die Bildhauerkunst, so gab es Schulen; diese aber waren nur für die technische Anweisung, sie hatten es nur zu thun mit der unmittelbaren Anweisung und Handhabung des Materials und der Werkzeuge. Das in dem Künstler vorangehende Innere, das Urbild, war schwerlich schon theoretisch betrachtet, sondern als in der Seele Vorgehendes hing sich dies zuerst an die philosophische Untersuchung. Was wir als die älteste philosophische Untersuchung in dieser Hinsicht ansehen können, sind die zerstreuten Aeußerungen des Plato über die Kunst in einzelnen seiner Werke; es sind dies aber, genau genommen,

eigentlich nicht einmal Elemente zu einer solchen Theorie, denn sie haben es mit der Sache fremden zu thun. Es ist eine andere Frage, ob etwas hervorgebracht werden soll, und in was für Grenzen, und auf der andern Seite, wie es hervorgebracht werden soll. Plato hat sich nur mit dem ersten beschäftigt, und ist ausgegangen vom Einfluß der damals bestehenden Kunst auf die Gesinnung, auf Politik und Ethik. Die ersten Anfänge hat Aristoteles gegeben, von dem wir zwei nicht in gleichem Maaße hierher gehörige Schriften haben, περὶ ῥητορικῆς und περὶ ποιητικῆς, denn eine andere unter seinem Namen ist schwerlich von ihm. Es sind aber die beiden erwähnten Schriften desselben nicht in gleichem Maaße hierher gehörig, weil man von der Rhetorik nicht auf dieselbige Weise sagen kann, daß sie rein zur schönen Kunst gehöre, wie von der Poetik; und hiermit sezen wir schon einen gewissen Umfang voraus, innerhalb dessen sich unsre Untersuchung abzuschließen hat. Ob nun Aristoteles beides auf dieselbe Stufe gestellt hat, Beredtsamkeit und Dichtkunst, kann man von unserm Standpunkt aus nur schließen, weil er einen gemeinsamen Begriff, unter welchen er beides subsumirte, nicht festgestellt hat; er hält sich nur an denjenigen Begriff, mit welchem er es eben zu thun hat. Wie wir aus seinen Aeußerungen schließen können, so muß man doch annehmen, daß er der Redekunst ein anderes Gebiet anwies als der Dichtkunst. Denn bei jener hat er immer einen Zwekk im Auge, denn die Tendenz der Redekunst in ihren drei Zweigen war im Ganzen politisch; wobei es darauf ankommt, eine bestimmte Wirkung hervorzubringen, entweder daß etwas geschehe, oder eine Gemüthsstimmung allgemein werde, mit dem momentanen Zwekk aber war das Kunstwerk verschwunden. Bei der Dichtkunst würde sich dieses anschließen an die Untersuchungen des Plato, denn wenn man fragt, sollen Gedichte gemacht werden oder nicht, so beantwortet dieser die Frage nur in Beziehung auf die Wirkung, welche sie hervorbringen; aber dies ist hier doch anders als bei

der Redekunst. Daher läßt Aristoteles dies bei Seite liegen. Nun hatte er auch Meisterstükke von der bildenden Kunst vor sich, und er erwähnt ihrer auch in seiner Poetik beispielsweise. Diese waren nicht etwa einige zerstreute Productionen, sondern sie hatten ihren bestimmten nothwendigen Ort in dem Nationalleben, der Geschichte, und dem Gottesdienste der Völker; er hat sich aber nicht ebenso über die bildenden Künste verbreitet, wie über die Dichtkunst. Dies ist um so auffallender, weil er einen von den Aeußerungen des Plato hierüber abweichenden Begriff feststellt, welcher gleichsam das Centrum der ganzen Theorie ist, nämlich den Begriff μίμησις, — Nachahmung ist nicht die rechte Uebersezung, mehr Nachbildung, Darstellung von etwas in Hinsicht auf etwas Wirkliches. Dieser Begriff, aus welchem er seine Theorie entwikkelt, wäre vollkommen ebenso, ja noch unmittelbarer anzuwenden gewesen auf die Werke der bildenden Kunst. Wenn wir von schönen Künsten reden, so fassen wir die Bildhauerei und Malerei eben so gut darunter wie die redenden Künste. Diesen Begriff der schönen Kunst bei uns, muß man zweifeln, daß Aristoteles ihn gehabt. Gesezt er hätte auch nicht über die Bildhauerkunst und Malerei schreiben wollen, so würde er doch, wenn er sie erwähnt, sie anders erwähnt haben, indem er sie mit der Dichtkunst zusammen genommen unter den Begriff der schönen Kunst gebracht hätte bei seinem so logischen Character. Unter die μίμησις bringt er sie freilich, aber dies ist ganz verschieden von der schönen Kunst, da bei uns die Streitfrage ist, ob schöne Kunst als solche μίμησις sei oder nicht. Wenn wir also zugeben müssen, Aristoteles ist von dem Begriff der μίμησις ausgegangen, so ist dies doch nicht dasselbe, als wenn wir sagen, er ist von dem Begriff der schönen Kunst ausgegangen; denn es geht hier die erste zusammenhängende Theorie von dem Speciellen aus. Unter allen einzelnen Disciplinen, die Aristoteles in seinen Werken bearbeitet hat, ist dies überdem gerade diejenige, bei welcher er am wenigsten in eine ausführliche

philosophische Entwikkelung eingegangen ist. Dies hängt sehr natürlich mit dem Verhältniß der Kunst selbst zusammen, denn wo diese nicht ist, da kann auch kein Interesse an der Theorie sein. Wäre aber die Theorie des Aristoteles von der Art gewesen, daß die Thätigkeit, mit welcher er es hier zu thun hat, auf bestimmte Weise in das System der menschlichen Thätigkeit überhaupt aufgenommen wäre, so würde doch immer haben müssen die Theorie des Aristoteles fortgebildet werden, so lange dieses System fortdauerte. Dieses System aber umfaßt die Ethik. Dahin gehörte bei den Alten die eigentliche Sittenlehre, die Politik, und die Oekonomik. An die Politik schließt sich die Rhetorik an, oder die Kunstlehre für eine bestimmte politische Thätigkeit; sie hatte nur ihren Plaz, so lange die alten Verfassungen da waren, als diese dagegen in der römischen Autokratie unter gingen, ging das Interesse daran auch unter. Doch blieb auch eine Beurtheilung früherer Productionen, wie bei Quinctilian. Für die Dichtkunst hingegen war dieser Zusammenhang nicht gebildet. Schon Plato hatte ein Urtheil gegeben, welches in jener Hinsicht einen großen Theil der Dichtkunst ausschloß, und Aristoteles hat diese Beziehung weniger in seine Theorie aufgenommen. Nun gab es also eigentlich keinen bestimmten Ort für dasjenige, was unter die schönen Künste als Ganzes gebracht werden konnte, in dem System der menschlichen Thätigkeit. Nur die Rhetorik wurde noch länger bearbeitet, als die Poetik. Weiter ist im Alterthum die Sache nicht gediehen. Allerdings finden wir später viele Relationen von Schriftstellern über Kunstwerke und Commentare über Werke der Dichtkunst, aber diese haben es alle mit der Theorie gar nicht zu thun.

Wenn wir die spätere Zeit betrachten, so können wir viele Jahrhunderte nur als Nullität der Kunst ansehen. Wie die alte bildende Kunst größtentheils durchaus religiös war, und ganz mythologisch, und mit dem Polytheismus zusammen hing, so mußte sie im Conflict mit dem Christenthum untergehn, und wie

in dem Christenthum sich freiere philosophische Untersuchungen entwikkelten, war gar nicht daran zu denken, daß sie diese Gegenstände umfassen sollten, da es auch keine Kunst gab, die nicht im Zusammenhange wäre mit den Idolen des Heidenthums gewesen. Nun freilich entstanden Gedichte und Bildwerke zeitig genug innerhalb des Christenthums selbst in religiöser Beziehung, und dies zeigt, daß jedes geistige Erwachen sich auch auf diese Seite werfen muß; aber da war von einer Theorie in derselben Bedeutung gar nicht die Rede. Nun mußte erst die Kunst fest geworden sein, und einen solchen Umfang haben, daß man es für werth hielt, die Reflexionen der Speculation darauf zu richten. Dies finden wir zuerst im vorigen Jahrhundert in Frankreich, England und Deutschland. Ich kann der Kürze wegen unmittelbar mich nur an die Deutschen halten, was um so mehr angeht, weil die ersten, die unter uns sich mit diesen Gegenständen abgaben, theils die ersten Versuche der Franzosen und Engländer vor sich hatten, und daraus schöpften, theils ihnen sehr parallel gingen. Hier aber schlug man einen ganz andern Weg ein. Die ersten Versuche stammen aus der Leibnitz-Wolfischen Schule, und da bildet die Aesthetik, die daselbst ihren Namen erhielt, einen Gegensaz zur Logik. Man darf dies nur aussprechen hören, um zu sehen, daß dieses etwas ganz neues ist, und mit dem Aristoteles gar nicht zusammenhängt. Es beruht aber diese Stellung der Disciplin auf der Zusammengehörigkeit der beiden geistigen Thätigkeiten des Denkens und Empfindens. Wie die Logik sein sollte eine Theorie des Denkens, oder eine Anweisung zum richtigen Denken, so sollte die Aesthetik die Theorie des Empfindens sein, oder eine Anweisung, wie man richtig empfinden soll. Nun wird sich sogleich zeigen, wie da eine Menge von Fragen und Aufgaben mit in die Betrachtung gezogen werden mußten, die gar nicht in unser Gebiet gehören, und worüber gar keine Theorie aufgestellt werden kann. Denn die Empfindung in einem gewissen Gebiet verträgt den Gegensaz

des Richtigen und Unrichtigen gar nicht. Die Sinnesempfindungen sind ganz und gar von dieser Art; und wenn man sagt, mir schmekkt das süß, ein andres bitter, so kann ich nicht von einem Gegensaz von Richtig und Unrichtig sprechen, denn selbst wenn mein Organ krank ist, ist diese Empfindung richtig, und ich subsumire sie unter jenen allgemeinen Eindrukk. Dies war nun allerdings eine allgemein anerkannte Sache; und dieses Gebiet der Empfindung gehörte nicht in die Theorie hinein, sondern, (und da kommt zuerst ein Ausdrukk zum Vorschein, der der Angelpunkt der ganzen modernen Aesthetik geworden ist,) man sagte, es lasse sich nur eine Anweisung geben zum richtigen Empfinden auf einem Gebiete, welches nicht so unmittelbar mit dem Organismus zusammenhängt, sondern einen geistigen Gehalt hat. Da ergab sich nun zweierlei, ein moralisches Empfinden und ein andres, welches man das ästhetische Empfinden nannte. Nämlich Billigung und Mißbilligung sind immer hier mit einer Empfindung verbunden, und das nannte man das moralische Gefühl oder den moralischen Sinn. Da leugnet Niemand eine Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Empfindung, aber es war keine Veranlassung, darüber eine Theorie festzustellen, weil die Empfindung ganz dem Gedanken nachgeht (ich empfinde so, weil ich das für richtig halte u. s. w.), also nur die Gedanken, die damit zusammenhängen, sind zu reguliren, nicht die Empfindung; und dies geschah in der Moral, und die Empfindung mußte schon von selbst nachfolgen. Aber mit den Empfindungen, welche man durch den Ausdrukk des Wohlgefallens am Schönen, des Mißfallens am Unschönen nannte, hatte es eine ganz andere Bewandtniß, da konnte man den Gedanken gar nicht so angeben, dem diese nachgingen. Da man aber wieder auf die alte Kunst aufmerksam wurde, und die neue sich ausbildete, so machte man schon einen Unterschied zwischen gutem und schlechtem Geschmakk, in Vergleichung der verschiedenen Art über diesen Gegenstand zu empfinden. Nun kommt

hier noch etwas eigenthümlich modernes hinzu, wovon bei den Alten die Rede nicht sein konnte. Nämlich es war damals allmählig aufgekommen eine gewisse Art und Weise der Naturbetrachtung, die auf demselben Gebiet zu liegen schien. So wie man von der Schönheit in Kunstwerken sprach, so sprach man auch von der Schönheit der Natur; man wandte denselben Ausdrukk auf beide Gebiete an, indem sich die Reflexion aufdrang, daß die Empfindung große Analogie habe. Dazu kam noch, daß ein großes Kunstgebiet es nur zu thun hat unmittelbar mit der Nachahmung des in der Natur Gegebenen. Wenn es keine schöne Natur gäbe, so würde man auch keine Landschaften malen, denn dies hängt ab davon, daß man etwas in der Natur schön findet. Geht man gar auf die Werke der Sculptur, welche es vorzüglich mit der menschlichen Gestalt zu thun hat, so kann man dem Begriff der Schönheit gar nicht entgehen, und so wurde der Begriff der Schönheit der eigentliche Angelpunkt der neuern Aesthetik. Dadurch entstand eine Streitfrage über den Zusammenhang des Schönen in der Natur und Kunst; diese Frage hat lange Zeit in der modernen Aesthetik dominirt. Denn man konnte zweierlei sagen, entweder — im Menschen ist ein Vermögen innerlich Gestalten zu bilden, und diejenigen, in welchen dies Vermögen in einem überwiegenden Grade da ist, geben der ganzen Production die Regel, sie sind diejenigen, welche die Schönheit eigentlich machen, und man findet dies oder jenes in der Natur schön, weil es mit dieser Regel, die der Mensch in sich hat, zusammenstimmt; nach ihr beurtheilt derselbe auch die Natur und producirt nach ihr; oder man kann auf der andern Seite sagen, der Mensch würde nie dazu kommen aus diesem in sich selbst Gestalten zu bilden, wenn er nicht in der Natur lebte, also sei in dieser der eigentliche Ort der schönen und jeder andern Gestalt; aber die schöne Gestalt hänge zusammen mit der Vollkommenheit der Aeußerung der Naturkraft, die unschöne mit der Unvollkommenheit oder den

Hinderniſſen. So iſt nur Beobachtung der Natur nöthig, und Kunſt iſt nur Nachahmung der Natur in ihrer Vollkommenheit. Es iſt offenbar, daß ein ganz andres Verfahren entſtehen muß, je nachdem man von der einen oder der andern Anſicht ausgeht, aber es muß auch ein ganz anderes Verfahren dabei eintreten in der modernen oder der alten Aeſthetik. Geht man von dem Gedanken aus, und behandelt die Aeſthetik als Anweiſung der Kunſtthätigkeit, ſo faßt man den Menſchen in einer urſprünglichen Thätigkeit; geht man dagegen von der Empfindung aus, und behandelt ſie als Theorie der Empfindung, ſo faßt man den Menſchen in einem leidenden Zuſtande auf. Daher ſehen wir hier einen ganz andern Weg einſchlagen, als im Alterthum. Zu gleicher Zeit war dies der erſte Anfang, dieſe Diſciplin in größerem Umfange zu behandeln. Man zog nun alles, was Gegenſtand eines reinen Wohlgefallens iſt, abgeſehen von allem Ethiſchen und abgeſehen von einem nachweislichen Zuſammenhange mit dem Gedanken, ſo daß alſo dieſe Empfindung unabhängig als geiſtige Function für ſich erſcheint, in dieſe Theorie hinein. Der Ausdruck ſchön qualificirt ſich freilich eigentlich nicht dazu, und wie es überall bei ſolchen Anfängen einen glücklichen Griff giebt, nnd auch Mißgriff, ſo iſt eine Art von Widerſpruch gewiß die allgemeine Tendenz, welche man der Wiſſenſchaft gab, und die Wahl des Ausdrucks Schönheit iſt im eigentlichen Sinne nur ein Prädicat für die Geſtalt; da hätte man, wie Ariſtoteles, die bildenden Künſte vor allen hervorheben müſſen, und die andern in Analogie mit dieſen behandeln. Freilich war man ſchon gewohnt, — ſo wie die Sprache des gemeinen Lebens der Terminologie vorausgeht, und die Praxis der Theorie, — den Ausdruck im weitern Sinne zu gebrauchen, indem man z. B. von ſchönen Stellen in einem Werke der redenden Kunſt ſprach, oder auch den Ausdruck ſchön in Beziehung auf die Geſammtanlage von ſolchen Kunſtwerken brauchte. Aber ſo wie es darauf ankam, den Ausdruck in der Theorie ſcharf zu fixiren, und zugleich

thm doch diese Allgemeinheit zu lassen, daß man sagte, alle Künste suchen das Schöne, so war es natürlich, daß eine große Verschiedenheit entstand, wie sich der eine oder der andre die Sache erklärte. In dieser Periode schwankt noch der allgemeine Begriff, und man sahe mehr auf den Eindrukk, und bestimmte mehr worauf die Vollkommenheit beruhe und was das Wesen der Kunst sei, und indem man mehr auf passive Zustände als die der Empfindung sahe, so war das Verhältniß zwischen Natur und Kunst schwankend. Es kamen nun in England, Frankreich und Deutschland viele Betrachtungen zu Stande, die der allgemeinen Grundlage ermangelnd nur als die ersten bedeutenden Regungen müssen beachtet werden.

Den ersten bedeutenden Fortschritt erlebte die Aesthetik durch Kant, der sie auf bestimmte Weise in den Cyclus der philosophischen Disciplinen aufnahm; freilich ziemlich verwandt mit denen, die sie als Seitenstükk der Logik betrachteten. Wenn man bedenkt, wie er die reine Vernunft aufstellte, so daß die Aesthetik ein Seitenstükk zur reinen Vernunft war, so war dies eine Erhöhung derselben. Er stellte sie nämlich vor als Theorie der Urtheilskraft, d. h. der ästhetischen, nicht der teleologischen. Diese Zusammenstellung und der Gegensaz zur teleologischen, — auf Zwekke sich beziehenden, — zeigt seinen Gesichtspunkt. Er sagt, es komme darauf an, daß man irgendwo in einem Gegebenen Zwekkmäßigkeit wahrnehme, aber ohne bestimmten Zwekk. Aber man kann nicht sagen, daß dieser Fortschritt sich durch große Klarheit empfiehlt; denn man könnte sagen, daß Zwekkmäßigkeit ohne bestimmten Zwekk sehr untergeordnet wäre, und das Wohlgefallen daran das Oberste. Kant sagt, diese zweigegliederte Urtheilskraft enthalte ein Verbindungsglied zwischen der Gesezgebung des Verstandes für Erfahrung, d. h. die Naturwissenschaft, und der der Vernunft, d. h. die Moral. Wenn die Urtheilskraft das Mittelglied zwischen beiden sein sollte, so war es natürlich, daß sie etwas von beiden an

sich haben mußte, und so sagt er von der Urtheilskraft, wenn ihre Gegenstände mehr dem Naturbegriff angehören, so sei es das Schöne, und wenn sie mehr dem Freiheitsbegriff angehören, so sei es das Erhabene, und das wären die beiden Gebiete, in die sich das Material der Aesthetik theilte. Es ist aber nicht klar, wie sie beide eins sind, noch auf der andern Seite durchzuführen, wie sie verschieden sind. Es ist nicht ohne Künstelei, wenn man erhabene Naturgegenstände leugnen und auch nicht Schönes im sittlichen Gebiet gelten lassen will. Daher ergiebt sich hier leicht, daß dies keineswegs das Richtige gewesen ist. — Ich will nur noch eins hinzufügen, hier war nämlich das Urtheil nur das was sich im Gefühl ausspricht; die Gegenstände waren theils Naturgegenstände, theils durch die Kunst hervorgebrachte. Aber wenn man von der Hervorbringung ausgeht, so bekommt man eigentlich keine Antwort, sondern das durch Kunst Hervorgebrachte erscheint nun ebenso als gegeben, wie das Schöne in der Natur; und so existirt die Antwort auf diese Frage nicht, wie kommt der Mensch dazu, daß er das Schöne nicht nur empfinde, sondern auch Gegenstände hervorbringe, wovon Andre es empfinden. Darum theilt also die Kantische Philosophie den Mangel des nur pathematisch Betrachtenden, und so bleibt Kant bei dem Eindrukk stehen, d. i. dem Geschmakk, nicht aber bei dem, was wir Kunst nennen.

Von hier aus erhält die ganze Angelegenheit eine andre Wendung dadurch, daß sich die Künstler selbst hineinmischten. Ich habe hier besonders Schiller im Auge, namentlich seine Briefe über die ästhethische Erziehung des Menschen. Schiller hatte als Dichter einen besondern Beruf dazu, und seine speculirende Natur mußte nach dem Grunde der Productivität fragen auf diesem Gebiete, und dies ist der eigentliche Wendepunkt für die Aesthetik geworden, sich von der einen auf die andre Seite zu richten. Aber im Uebrigen suchte Schiller kein andres Fundament, sondern hielt sich ganz in demselben Kreise von Begriffen; nur gingen

seine Untersuchungen vorzüglich auf die Differenz der Productivität aus, und so suchte er insbesondre die Verschiedenheit der Naturen auf, die sich im Kunstgebiete thätig zeigen. Dies ist eigentlich das Fundament der Theilung des Naiven und Sentimentalen, wodurch er zwei verschiedene Arten von Naturen psychisch genommen unterscheiden wollte, wovon die Productivität ausginge. Dabei sah er zugleich auf den Unterschied z. B. zwischen der antiken und modernen Kunst, und so war das Resultat, daß das Naive die antike Kunst beherrsche, das Sentimentale die moderne; aber einen eigentlichen gemeinsamen Grund, der zugleich der Quell dieser Differenz wäre, aufzufinden, lag nicht in seiner Richtung. Jedenfalls bleibt ihm doch das Verdienst, daß er die Untersuchung zuerst auf das Moment der Spontaneität gerichtet hat, woraus die Kunst hervorgeht.

Hieran hat sich Fichte angeschlossen, bei dem wir die Kantische Darstellung dieser Gegenstände so modificirt finden, daß er seine Hauptrichtung auch nach dieser thätigen Seite nimmt. Es ist freilich nur sehr beiläufig, daß von ihm dieser Gegenstand behandelt wird; der eigentliche Ort ist in dem System der Sittenlehre, wo er in dem lezten Theile eine Deduction der verschiedenen Berufe der Menschen macht, d. h. der allgemein nothwendigen unter verschiedenen Menschen vertheilbaren sittlichen Thätigkeit. Da steht natürlich der Beruf des Gelehrten, der für alle das Princip zu finden hat, oben an, aber unmittelbar darauf folgt der Beruf des ästhetischen Künstlers; dabei mußte das ethische Fundament dieses Berufs und dieser Thätigkeit angegeben werden; dies ist allerdings in der Richtung nach der Tiefe ein bedeutender Fortschritt, aber das Resultat ist der Tendenz nicht angemessen. Es kommt darauf hinaus, daß Fichte sagt: der Beruf des Künstlers hat zum Gegenstande, den ästhetischen Sinn zu bilden, und dieser soll die Vermittlung sein zwischen dem Verstand und dem Willen des Menschen. Hier läßt sich sogleich die genaueste Parallele zwischen dieser und der Kantischen Auffassung

wahrnehmen; was bei Kant Gesezgebung der Natur ist, ist bei Fichte der Verstand, was bei Kant Vernunft ist, ist bei Fichte der Wille. Aber Fichte stellt nun die Kunst auch als Thätigkeit zur Bildung dieses Sinnes dar, vermöge dessen das Band herzustellen war, wodurch der Verstand auf den Willen wirkt. Wenn wir aber dabei auf das Kantische zurükksehen, so nahm Kant ein sittliches Gefühl an, welches eine allgemeine Auffassung war einer ganz allgemeinen Erscheinung, und dies war bei ihm das Verbindende. Wir erkennen die Gesezgebung der Vernunft, wenn aber etwas dagegen geschieht oder gedacht wird, so macht dies einen abstoßenden Eindrukk auf das Gefühl, und daraus entsteht eine Richtung auf den Willen. So macht etwas der Gesezgebung Entsprechendes einen verlangenden Eindrukk, und der Wille geht in That über. Dieser Eindrukk der Billigung und Mißbilligung bildet das sittliche Gefühl. Es fragt sich, ob Fichte das sittliche Gefühl leugnet oder zugiebt. Wenn er es zugiebt, so ist der ästhetische Sinn als solches Band überflüssig, und nicht erklärt in seiner Differenz vom sittlichen Gefühl. Wollte er beides identificiren oder sagen, der ästhetische Sinn schließt sich an das sittliche Gefühl auf bestimmte Weise an, so würde das eine sehr beschränkte, gar nicht unabhängige Ansicht von diesem Motiv geben, und so würde auch nur eine äußerliche und pedantisch enge Kunstbetrachtung übrig bleiben, wenn man die Kunst nur als Mittel für die Sittlichkeit ansähe. Dazu kommt noch: Soll die Kunst nur dazu sein, den ästhetischen Sinn zu bilden, so ist sie ein Pädagogisches, und bei allen, welche diese Thätigkeit haben, um mich mit Fichte auszudrükken, die Tendenz sich selbst überflüssig zu machen, d. h. wenn der ästhetische Sinn gebildet ist, so ist die Kunst nicht mehr nöthig, als blos in Beziehung auf ein neukommendes Geschlecht. Wenn man aber hinzu nimmt, daß die Kunstwerke bleibend sind, und nicht vergänglich, so sieht man wie wenig Kunstthätigkeit nöthig wäre, sobald irgend eine bestimmte Ausbildung des ästhetischen

Sinnes da ist. Da dürfte es also in der Menschheit nur eine einzige Kunstepoche geben, ist diese da, so ist ein Schaz da, aus dem immer diese Bildung des ästhetischen Sinnes genommen werden kann. Eine neue Wendung, aber freilich blos in Andeutungen, erhielt die Aesthetik durch Schelling. Wenn wir die ganze Reihe betrachten, deren ich jezt Erwähnung gethan, von Kant, Schiller und Fichte, so ist nicht zu leugnen, daß überall die Theorie besonders auf die Poesie hingerichtet war, denn diese ist das am leichtesten Verständliche, worüber von dem Eindrukk und der Art dazu zu gelangen am meisten etwas Allgemeines gesagt werden kann. Betrachtet man die Ansicht, welche Kant und Fichte festgestellt haben, so wird jeder sagen müssen, es ist schwer, dieses auf die Musik, oder die bildenden Künste anzuwenden. Auch die Theilung Schillers in das Naive und Sentimentale läßt sich sehr schwer auf dem Gebiete der Musik feststellen und abgränzen. Die bildende Kunst steht gleichsam in der Mitte, aber es ist schon viel schwieriger, wenn man die Bildwerke oder Gemälde unter diese beiden Klassen bringen will. In der innersten Anlage herrschte so diese Richtung auf die Poesie vor, und ebenso wenn man diese pädagogische Richtung, die Fichte der Kunst giebt, denkt, so muß jeder gleich sagen, die Kunstwerke, welche unmittelbar etwas Ethisches ausdrükken, sind auf vorzügliche Art dazu geeignet, ein Band zwischen Verstand und Willen zu sein, und dies ist auch mit der Poesie am meisten der Fall. Die Musik aber ist zu schwer auf Gedanken zurükkzubringen, so wie den bildenden Künsten eine moralische Tendenz unterzulegen. Denn wenn man den Werth der Kunstwerke der Bildhauerei und Malerei nach dem moralischen Entwurf der Physiognomie betrachten will, so ist dies ein untergeordneter Standpunkt. Es war also eine vorherrschende Beziehung auf die Poesie und ein Anknüpfen an Aristoteles, und die andern Künste waren nicht so in die Einheit aufzunehmen. Nun fehlte es freilich nicht an einzelnen philosophischen Betrachtungen über einzelne Werke der

bildenden Kunst, aber diese hielten sich vielmehr an das Unmittelbare und gingen nicht auf die Principien zurükk. Schelling wollte die bildenden Künste wieder besonders hervorheben, aber man sieht aus der Art, wie es geschieht, daß er die Einheit des Begriffes der Kunst noch nicht recht festhält. Er stellt den Saz auf, man würde in der Theorie der bildenden Künste sehr viel weiter kommen, wenn man die philosophischen Principien dazu nicht aus der Psychologie oder Moral nähme, sondern aus der Naturwissenschaft. Dies ist nur eine Andeutung; wenn man sich aber fragt, da ja am ersten dadurch der alte Zweifel gelöst würde, wie es stände um die Einheit der gefallenden Natur- und Kunst-Gegenstände, und wie sich beide zu einander verhalten, wenn man sich also fragt, soll dies ein allgemeines Princip für die Kunst sein, sollen die andern Künste auch aus der Naturwissenschaft erklärt und begriffen werden, so wird ein jeder sagen, daß dies gar nicht füglich angehe. Eine gewisse Seite giebt es, von der eine solche Betrachtung sehr allgemein sein kann. Die Kunst gestaltet sich sehr verschieden unter verschiedenen Völkern, und besonders ist hier eine bestimmte Differenz die Racendifferenz, wo diese ist, da ist es auch das ästhetische Wohlgefallen an Naturgegenständen. Die menschliche Schönheit, wie sie die orientalischen Völker auffassen, hat einen ganz andern Typus, als die unsrige. Nun ist die Racendifferenz freilich etwas in der Natur Gegründetes, sie beruht auf der Verschiedenheit, die der menschliche Geist in seiner Leiblichkeit zur äußern Welt und zu den Verhältnissen des Erdkörpers hat; davon ist ein naturwissenschaftlicher Grund aufzusuchen, und der auf dem ganzen Kunstgebiete ein hinreichender sei; das liegt aber noch in großer Ferne. Aber gesezt auch, man könnte alle diese Differenzen fixiren, so wären wir doch in Beziehung auf die philosophische Aufgabe, die Einheit des ganzen Gebietes zu finden, nicht weiter gekommen, da es nur eine Erklärung für die Differenzen wäre. Wenn aber die Meinung nicht diese wäre, sondern es sollte sich die naturwissenschaftliche Auf-

fassung nur allein auf die bildenden Künste erstrekken, so wäre das ganze Gebiet der Kunst gespalten. Denn wenn die bildende Kunst auf dieselbe Weise ihre Wurzel in der Naturwissenschaft hätte, wie die andern Künste in der Wissenschaft des Geistes, so wären dieses ganz verschiedene Gebiete, und die schöne Kunst als Einheit wäre aufgelöst; außer man würde noch weiter diese zwei Gebiete, Natur und Geist, zusammenfassen, was nur eine formelle Einheit gäbe.

Was ich aber hieraus als allgemeines Resultat ziehen möchte, für den gegenwärtigen Zustand der Sache wäre dieses: der Begriff der schönen Kunst insofern er ein Gegenstand der Disciplin ist, steht noch nicht fest, nicht blos als durchgeführter Begriff in Form einer Definition, sondern es steht auch nicht fest, ob es wirklich Einheit in ihm giebt, oder nicht. Denn man ist von einem einzigen Kunstgebiete ausgegangen, wenn auch der Ausdrukk Kunst gleich von mehrern gebraucht wird. Wenn man das Griechische betrachtet, so findet sich da eine Unsicherheit im Gebrauch der beiden Ausdrükke Kunst und Wissenschaft, also war die Kunst als Einheit noch nicht fest. Wenn man aber von dem Begriff der schönen Kunst redet, so war dies gar nicht zu denken; es gab gar keinen gemeinschaftlichen Begriff der Thätigkeit, die wir jezt zur schönen Kunst rechnen. Der Unterschied, den die Griechen machten zwischen liberalen und Handwerkskünsten ist ein ganz anderer; sie scheinen vieles von dem, was eines Mannes von politischer Würde würdig ist, hierher gerechnet zu haben, was wir gar nicht zur schönen Kunst rechnen. Man ist hiernach immer in der Voraussezung geblieben, der Begriff sei da, man kann aber nicht sagen, daß die Voraussezung auf eine bestimmte Weise geltend geworden wäre, sondern sie blieb unbestimmt. Gewisse Hauptzweige sind von je her dazu gerechnet worden, unter die schönen Künste hat man von je her zusammengefaßt die redenden und bildenden Künste, aber eine gemeinschaftliche Theorie darüber, die dafür bürgte, daß der Begriff in der Einheit wäre

festgestellt worden, gab es nicht. Nachher standen einzelne Künste auf, z. B. schöne Gartenkunst, Reitkunst. — Ist ein Begriff so, daß man nicht bestimmen kann, was als besondre Arten darunter zu fassen ist, so steht er eben noch gar nicht fest; und so liegt die Sache bis jezt noch.

Es ist noch ein historisches Moment übrig. Aber es ist bedenklich und schwierig, etwas was in der Wirklichkeit noch fortbesteht, schon als historisch aufzufassen; aber als lezter Punkt muß es hier seinen Plaz finden, ich meine die Stellung, die unser Gegenstand in dem Hegelschen System der Philosophie einnimmt. Dieses schreibt die Kunst dem absoluten Geist zu, und betrachtet sie als genau verwandt mit Religion und Philosophie, d. h. als zum Höchsten gehörig. Es ist dies als die größte Fortschreitung und Werthschäzung der Kunst anzusehn. Ich kann mich auf eine historische Entwikkelung hier nicht einlassen und noch mein Urtheil nicht aussprechen, ich nehme es nur als Fortsezung der Linie, auf der wir uns bisher fortbewegt haben. Hegel stellt die Kunst auf den höchsten Punkt, denn höher als zu einer Gleichstellung mit Religion und Philosophie, als den höchsten Entwikkelungen des menschlichen Geistes, kann es die Kunst nicht treiben; das ist das absolute Maximum ihrer Werthschäzung, das gedacht werden kann. Wenn wir also die geschichtliche Entwikkelung des Gegenstandes auf diese Weise zusammenfassen, einmal anfangend mit einer theoretischen Betrachtung einzelner Zweige der Kunst für sich, dann weiter fortgehend zu der Betrachtung ihrer Eindrükke, aber natürlich so, wie eine gewisse Verwandtschaft zwischen Natur- und Kunsteindrükken besteht, und nun diese Betrachtung hinüberwenden auf das, was diese Eindrükke hervorbringt, das heißt die Kunst, und was ihr in der Natur analog ist, und dabei mit einer gewissen Unsicherheit in Betreff der Zusammenfassung der verschiedenen Kunstäußerungen als Eines zu Werke gehen, so müssen wir sagen, diese Unsicherheit muß auf dem Standpunkt der Hegelschen Phi-

losophie aufhören, da hier, wenn fälschlich etwas unter dem Begriff der Kunst subsumirt wäre, sogleich ausgeschieden würde, was diese hohe Stellung nicht einnehmen kann. Ebenso muß dieses Schwanken der Herleitung des pathematischen Zustandes aus der Natur und Kunst aufhören, was hier nicht ausgesprochen werden kann, ohne in die Entwikkelung des Begriffes des absoluten Geistes einzugehn. Wenn wir aber diese Parallele festhalten zwischen der Kunst, Religion und Philosophie, so müssen wir uns eingestehn, daß das erste sowohl, wie die beiden lezten, nur als ein Product der Thätigkeit des menschlichen Geistes aufgestellt ist, und dafür die Natur bei Seite gesezt wird, also auch der Eindrukk, der von ihr herkommt, und somit der pathematische Zustand.

Wenn wir nun fragen, was liegt uns nun ob, und wie wollen wir unsre Untersuchung führen, so kann ich diese Frage nicht vollständig beantworten, ohne erst noch auf eine andre Seite der bisherigen Entwikkelung zu sehen. Was ich bisher auseinander gesezt, ist die Richtung der Betrachtung nach der Seite der Philosophie hin. Sowohl in des Aristoteles Aeußerungen als in den ersten Anfängen der modernen Aesthetik ist diese Richtung noch nicht so entschieden deutlich. Wir sind freilich gewohnt, den Aristoteles als Philosophen zu denken, aber es ist fast nach allen Seiten hin so sehr ins Einzelne gegangen, daß seine Betrachtungsweise nicht das ist, was man jezt philosophische Speculation zu nennen pflegt. Z. B. seine naturhistorischen Werke sind nicht speculativ, obgleich sie verrathen, daß der Mann für sich auf diesem Gebiete verweilt; sie sind ganz und gar Beobachtungen des einzeln Gegebenen. Eben so hat seine Logik eine solche Seite, wenn man nur betrachtet, wie das ganze Organon sich eigentlich endigt in die kleine Schrift der Widerlegung der sophistischen Trugschlüsse, also auf etwas Gegebenes hin. Eben so ist es mit seiner Politik; und in diesem Character hat er auch seine Poetik und Rhetorik behandelt; er geht überall von den

vorhandenen Kunstwerken aus, und untersucht dann, worin das Wesen derselben bestehe, und was ihnen ihren Werth gebe, und so geht er hier immer von den gegebenen Formen aus, ohne diese selbst aus der Idee der Kunst überhaupt zu construiren. Diese Richtung auf die Philosophie hin ist also in dem ersten Anfange nicht entschieden. Nur können wir nicht läugnen, daß von diesen ersten Anfängen, die hernach die Richtung auf das Speculative genommen haben, noch eine andre Linie ausgegangen ist. Diese können wir, auf das Antike zurükkgehend, am besten fassen, wenn wir mehr auf die Rhetorik des Aristoteles sehen als auf die Poetik. In dieser leztern finden sich keine Vorschriften, wie der Dichter zu Werke gehen soll, wohl aber finden sich solche Vorschriften in der Rhetorik. Da hat es aber schon vor Aristoteles solche Theorien gegeben, und diese führten den Namen τέχναι schlechthin, eigentlich sogenannte ῥητορικαὶ, da sie von andern Künsten keine solche Anweisung gaben. Die Rhetorik, wie sie auf diesem Gebiete behandelt wurde, gehört nun freilich nicht in den Begriff der Kunst, wenn man ihn in seiner Reinheit betrachtet, weil sie einen ganz andern Ausgangspunkt hat, im politischen Gebiete verweilt, und da einen bestimmten Zwekk erreichen will. Allein diese τέχναι haben sich vom Anfange an auf sehr überwiegende Weise auf die Gliederung der Rede und über das Musikalische in der Sprache verbreitet, und dies ist doch gerade die Seite der Sache, die am meisten der Kunst im engern Sinne angehört. Da finden wir also Vorschriften über die Art und Weise, wie der Künstler zu Werke gehen muß. Dies hat sich auch in der modernen Aesthetik wiederholt, und so finden wir neben der speculativen Richtung noch eine solche Linie, die die Richtung nach der practischen Seite hat. Wenn wir nun so theilen sollten, so würden wir, alles was litterärisch erschienen ist und die Kunst zum Gegenstande hat zusammenfassend, einiges verweisen in die speculative, das andere in die technische Richtung, und es wäre dies bei einigem sehr leicht, bei anderm

dagegen nicht durchzuführen. Und so entsteht eine neue Frage, in wie fern dies beides eins ist und zusammen gehört, und sofern es nicht eins ist, wie man es abgrenzen muß.

Um es kurz zusammenzufassen und das Gebiet, wo das Streitige sich befindet, zu bezeichnen, will ich nur weniges anführen. Wenn wir denken, es hat einer die Absicht, Vorschriften zu geben von technischer Art über einen einzelnen Kunstzweig, so werden wir von vorn herein sagen, wenn wir von dem Einzelnen ausgehen, so kann, was den einzelnen Kunstzweig betrifft, in sofern er den andern entgegengesezt ist, der speculativen Richtung nicht angehören. Aber wenn wir fragen, liegt dies in der Natur der Sache, daß einer der diese Vorschrift giebt, die Idee der Kunst im Allgemeinen ganz bei Seite stellen kann, so werden wir dies schwerlich behaupten können. Man denke sich, es sollten Vorschriften festgestellt werden für die Bildhauerei, so würde, wenn wir bei dem Aeußerlichsten anfangen, von den Materialien gehandelt werden, in denen der Künstler arbeiten kann; diese werden ihrer Beschaffenheit nach zusammengestellt und verglichen. Man würde sagen, es lassen sich Bildwerke hervorbringen aus Stein und Holz, aber diese leztern würden auf einen viel kleineren Maßstab beschränkt werden, und dafür wären die Gründe zu entwikkeln; aber dieses würde schon nicht geschehen können, ohne die Frage zu beantworten, ob es noch Gegenstände giebt, die in diesem Maßstabe können behandelt werden; da kommt man schon auf den Begriff der Kunst. Wenn wir nun weiter sehen auf die Sculptur im Großen, wo man einen Stein gebraucht, so giebt es eben so große Werke in Erz, wobei aber die Behandlung aus zwei Epochen besteht, denn die Form in einem andern Stoffe muß dem Gusse vorausgehen. Nun entstehen schon da Bedingungen in der Ausführung, die nicht stattfinden bei anderm Material, und so kann die Anweisung nicht fruchtbar sein, wenn sie nicht gleich auf die Differenz aufmerksam macht; da muß sie über das Material hinausgehen, und sich mit dem

Gegenstande beschäftigen. Wenn wir nun noch weiter gehn und sagen, es läßt sich denken, daß das Kunstwerk eine Einheit sein kann, die aus vielen Einheiten besteht, wie in der Malerei und Bildhauerei; und wenn man auch noch von denjenigen Vorschriften ausgeht, die rein technisch sind, so muß sich doch schon eine andere Begrenzung ergeben für die Bildhauerkunst wie für die Malerei. Wenn ein Gemälde in Sculptur verwandelt werden sollte, so würde sich die Unmöglichkeit zeigen in Beziehung auf den Stoff schon. Dann fragt es sich, hat die Begrenzung ihren Grund nur im Material oder auch in dem Wesen der Kunst; dies ist schon ein Uebergang zu der Betrachtung des Begriffes der bestimmten Kunst in ihrem Gegensaz zu den andern. Soll also die Anweisung genügen, so muß immer manches vorkommen aus der Speculation. Es fragt sich nun, wenn man von dem Entgegengesezten ausgeht, nämlich der Speculation, werden wir da noch auf solche Punkte kommen, die ins Technische hineingehen. Da ist klar, daß dies nicht anders möglich ist. Denn wenn wir z. B. die Sculptur umfassen wollten, so würde, gesezt es gelänge, den Begriff von oben herab speculativ abzuleiten, mit der Kunst auch der Umfang derselben bestimmt werden müssen, wie weit sie ins Kleine und wie weit ins Große sie eingehen kann; denn wenn man das Maaß eines Gegenstandes nicht gefunden hat, darf man sich nicht einbilden, das Wesen gefunden zu haben, da man keine absolute Trennung des Wesens von der Erscheinung machen kann, und so muß das Maaß immer mit bestimmt werden. Wenn z. B. jemand fragen wollte, wenn ich einen Kirschkern sehe, auf dem einige Hundert Physiognomien eingeschnitten sind, ist dies ein Werk der Sculptur, so läßt sich dasselbe fragen über die Riesenwerke der indischen und ägyptischen Baukunst; kann man darauf nicht antworten, so hat man den Begriff der Kunst nicht. So ist eine absolute Trennung der Betrachtung der Gegenstände, die auf das Princip geht, der speculativen, und einer Betrachtung, die auf die Er-

scheinung geht, der technischen, nicht möglich. Wenn wir der Aesthetik als der Theorie der Kunstbetrachtung einen Plaz angewiesen hätten in einem Systeme der Wissenschaft überhaupt, so würden wir, in sofern dieser Gegenstand nur vorkäme etwa in der Encyclopädie, allerdings den Begriff der Kunst feststellen können in einem relativen Gegensaz zu den andern menschlichen Thätigkeiten, die da sind. Aber diese Feststellung des Begriffs wäre noch keine Aesthetik, denn sobald der Begriff herausgenommen und entwikkelt werden sollte, so ist es nicht möglich, hiervon das was der äußern Erscheinung angehört, ganz zu trennen.

Nun sind wir so weit gediehen, daß wir aus diesen Vorbetrachtungen darauf ausgehen könnten, uns über unser Unternehmen zu verständigen. Ich muß aber einen Grundsaz voranstellen. Die wissenschaftliche Behandlung eines Gegenstandes, der seinen Ort schon in der Thätigkeit des menschlichen Geistes wirklich hat, darf weder, wennn man auf die Entwikkelung in der Zeit sieht, sich an irgend einen Punkt allein halten, sondern sie muß die ganze geschichtliche Reihe ins Auge fassen, und ebenso auf der andern Seite, wenn der Gegenstand schon eine geraume Zeit seinen Ort im menschlichen Leben gehabt hat, so ist er auch dem Raume nach auseinander gegangen, so daß es verschiedene Arten und Weisen ihn zu behandeln gegeben hat; und da darf die wissenschaftliche Behandlung nicht an eine von diesen allein sich anschließen, sondern muß alle diese Einseitigkeiten zusammenfassen.

Von diesem Grundsaz aus wollen wir noch einmal die historische Vorbetrachtung überblikken, damit klar werde, was der Grundsaz von uns fordert. Und so finden wir zuerst darin zwei Differenzen, — das Verweilen bei den einzelnen Kunstzweigen für sich, und das Feststellen eines allgemeinen Begriffs der Kunst. — Das erste erscheint uns nur als eine Negation des zweiten, d. h. man betrachtet die einzelnen Kunstzweige nur für sich, so lange man einsieht, daß der Begriff der Kunst noch nicht ge-

funden iſt; wenn aber dieſer gefunden iſt, ſo kann man nicht mehr einen Kunſtzweig für ſich behandeln, ganz abgeſehen von ſeiner Vergleichung mit andern. Wenn man den allgemeinen Begriff der Kunſt feſtſtellen könnte, und daraus die verſchiedenen einzelnen Kunſtzweige entwikkeln, ſo wäre dies noch nicht die ganz wiſſenſchaftliche Behandlung, denn nicht nur ſoll jeder Begriff für ſich aus dem allgemeinen abgeleitet, ſondern es muß auch alles auf einander bezogen werden. — Nun fragt es ſich in Beziehung auf unſere Aufgabe, was gehört eigentlich in den Begriff der Kunſt hinein in dieſem Sinne und was nicht, und da finden wir viele ſtreitige Punkte, wenn wir auf die geſchichtliche Entwikkelung ſehen und was das was beſteht, im Reſultat iſt; denn da iſt die noch nicht gelöſte Aufgabe zu leiſten, daß man den Begriff der Kunſt vollkommen fixirt, und von allem Streitigen befreit; und ſo wäre die erſte Aufgabe, die uns unſer Grundſaz auferlegt, die, daß wir müßten ſuchen zu einem ſo beſtimmten Begriffe der Kunſt zu gelangen, daß wir abſchließen könnten und ſagen, dies gehört hinein und dies nicht. Doch müßte dies ſo geſtellt ſein, daß wir die Möglichkeit neuer Kunſtzweige, die entſtehen könnten, berükkſichtigten. Es muß einen Einfluß geben der ſpeculativen Principien auf die techniſche Ausführung, und dies müßte von allen Kunſtzweigen, wenn auch in verſchiedenem Grade, gelten. Zu bezweifeln iſt dies nicht, obgleich es da ſehr verſchiedene Verfahrungsarten in der Ausführung giebt, und wenn man damit vergleicht die verſchiedenen Anſichten der Kunſt im Großen, ſo iſt ein gewiſſes ſich Entſprechen zwiſchen beiden nicht zu verkennen. Dann müßte das ſpeculative Princip bis auf einen gewiſſen Punkt geführt werden, damit der Zuſammenhang des Techniſchen klar würde. Bis auf dieſen Punkt iſt die Sache noch nicht gediehen, ſondern große Differenzen ſind zwiſchen denjenigen, wo ein Zurükkgehen auf allgemeine Principien dominirt, und denen, die nur auf Beobachtung des Einzelnen ausgehen. Jedes Unternehmen jedoch

muß sich bewußt sein, auch wie weit es den andern entgegen komme.

Zuerst also wollen wir den Begriff der Kunst als Einheit bestimmen, und zwar so, daß sich die einzelnen Zweige als nothwendig und den Begriff erschöpfend ergeben. Die zweite Frage würde sein, daß wir in Beziehung auf den Umfang der Betrachtung uns entscheiden, entweder überhaupt für ein Ausgehen vom Einzelnen aus aufwärts zum Allgemeinen oder für ein Ausgehen vom allgemeinen Begriff zu dem Einzelnen hin, dann zugleich bestimmen, wie weit dies soll befolgt werden. Ein Drittes, was ebenfalls in unserer geschichtlichen Vorbetrachtung angedeutet, ist dieses: daß wir müssen die beiden Betrachtungsweisen der Sache auf einander zurükkzuführen suchen, und uns entscheiden, welche Verhältnisse in dieser Hinsicht stattfinden, und von welchen aus wir construiren wollen, ob von da aus, daß das Ursprüngliche die Productivität sei, oder hingegen der Eindrukk. Dies würde die Aufgabe sein, die wir zuerst zu lösen hätten, und nur erst nach dieser Bestimmung würden wir anfangen können, dies ganze Gebiet der Kunst und des Geschmakks durchzugehen bis ins Einzelne hinein.

Was nun zuerst den Umfang meiner Darstellung in der obigen Beziehung betrifft, so ist der Ort der Aesthetik als menschlicher Thätigkeit der der philosophischen Wissenschaften, und nur wenn man von der mehr historischen Betrachtung ausgeht, so können Untersuchungen der Art, die sich überwiegend mit dem Technischen und Geschichtlichen beschäftigen, einen andern Ort einnehmen. Wollte ich also von der zweiten Betrachtungsweise ausgehen, so müßte ich besonders auf das Technische hinweisen; gerade umgekehrt aber werden wir die Aesthetik behandeln als eine von der Ethik ausfließende Disciplin im Allgemeinen und in der Subsumtion der einzelnen Erscheinungen.

In sofern die Kunst als Einheit aufgefaßt werden kann, so ist es das Nächste, die Hauptgebiete zu bezeichnen, in denen

diese Thätigkeit sich zeigt. Schon dies wird nicht etwas sein, was sich rein von oben her, vom Begriff ableiten ließe, weil diese Mannigfaltigkeit schon mehr oder weniger ein Individuelles ist, und das kann nur aufgefaßt werden, so wie es gegeben ist. Man darf nur ganz im Allgemeinen auf das Verhältniß sehen, das ich oben berührt, des Wohlgefallens am Schönen und der Kunstthätigkeit, um zu sehen, daß ein nothwendiger Zusammenhang der Kunst mit den Sinnen ist; denn da nur durch diese die Eindrükke kommen, so sind dieselben daher auch von der Beschaffenheit der Sinne selbst abhängig. Nun sind die Sinne schon nicht ganz von oben her abzuleiten, sondern man nimmt sie aus dem Begriff der Menschen, wie sie uns gegeben sind, also geht man da von Gegebenem aus, doch mit dem Streben, es zusammenzufassen. Sind aber die Kunstzweige aufgestellt, dann ist wieder die Mannigfaltigkeit in diesen auf die nämliche Weise zu behandeln. Natürlich werden wir noch weit weniger die einzelnen Gattungen in einer bestimmten Kunst rein von oben her ableiten, nicht nur wäre dies ganz unnatürlich, sondern es kann deswegen schon nicht ganz gelingen, weil es ein Theil der Geschichte ist, und die Geschichte gerade das ist, was nur aufgefaßt werden kann, wie es gegeben ist, und dann freilich in seinem Zusammenhange begriffen, aber nicht von oben her. Wenn wir aber nun sehen, — wie dies ja überall vor Augen liegt, — daß es in denselben Kunstzweigen zu derselben Zeit unter verschiedenen Nationen Gattungen giebt, die die eine entwikkelt hat, die andere nicht, so werden wir uns entschließen, Sonderungen zu machen, und Allgemeinheiten zu suchen, die sich unmittelbar mit dem Begriffe der Kunst in Verbindung bringen lassen, und neben diesen dann die Besonderheiten ausschließen, von denen wir dieses nicht sagen können, und die mehr einen individuellen Grund haben. Aber dies würden auch die Grenzpunkte sein, bis zu denen wir uns der Betrachtungsart nähern, die von der technischen Seite, also dem Einzelnen ausginge. In dem Maaße

aber, als wir uns einen Kunstzweig deutlich machen, und die wesentlichen und zufälligen Aeußerungen darin unterscheiden, werden wir auch freilich Säze aufstellen müssen, die aussagen, worin die Vollkommenheit von einer jeden besteht. Es ist ganz etwas anderes, zu begreifen, wie die Kunstthätigkeit aus dem menschlichen Geiste hervorgehe, und etwas anderes, wie wir die eine Production als vollkommen ansehen, die andere als unvollkommen. Die technischen Vorschriften haben nun zwar unmittelbar diese Vollkommenheit im Auge, und dies ist von der andern Seite das Nächste, was uns erst das Lezte sein kann. Aber da zeigt sich auch die Grenze am bestimmtesten: sagen wir nun, dies und jenes macht die Vollkommenheit des Kunstwerkes aus, so schneiden wir uns doch gänzlich ab, Vorschriften aufzustellen, wie der Producirende zu verfahren habe, um sie zu erreichen; denn da würden wir uns im Technischen befinden.

Was nun die lezte allgemeine Aufgabe betrifft, die beiden entgegengesezten Ausgangspunkte, den des Eindrukks oder der Empfänglichkeit und den der Productivität oder der Kunstthätigkeit auf einander zurükkzuführen, so ist leicht einzusehen, daß dies das erste ist, was wir auflösen müssen, weil davon abhängig ist die Art, wie wir den Begriff der Kunst bestimmen können.

Das wird am besten dadurch deutlich werden, wenn ich eine Theorie, die man darüber festgestellt hat, kurz entwikkele. Es ist bekannt, daß es eine vorzüglich der ersten Periode der Entwikkelung der modernen Aesthetik angehörige und zum Theil selbst schon aus den Versuchen der Alten hervorgegangene Erklärung der Kunst giebt, sie sei eine Nachahmung der Natur. Wenn wir fragen, wie diese Vorstellung entstanden sein kann, so schließt sie in sich eine bestimmte Art und Weise, jenes Verhältniß zu construiren. Der Gedankengang ist dieser: man sagt, die Gegenstände, die uns umgeben, und also durch welche unsere Sinne afficirt werden, werden uns auf der einen Seite dadurch, daß sie unsere Sinne afficiren, zu Vorstellungen und Bildern,

auf der andern Seite entsteht durch diese Affection ein Zustand des Menschen, eine Nachahmung, ein Verhältniß zum Gegenstande, das ihn zur Action auffordert, und das ist die Richtung auf das Begehrungsvermögen, wie jenes die auf das Erkenntnißvermögen ist. Zwischen beiden liegt ein drittes, ein Wohlgefallen oder Mißfallen, das weder auf die Erkenntniß ausgeht, noch eine Handlung hervorruft. Ich kann mich wieder in die Ergründung nicht einlassen; das wird jeder zugeben, daß Wohlgefallen etwas anderes ist, als Erkennen und Begehren. Dann sagt man, dies fixirt nun die Richtung, von der die Kunst ausgeht, und je mehr der Einzelne sich dieser hingiebt, desto mehr eignet er sich für dieses Gebiet. Aber das Wohlgefallen, welches die Gegenstände anregen, erregt auch wieder ein Verlangen nach den Gegenständen, und weil der Mensch sie nicht selbst hervorbringen kann, so bildet er sie nach, und diese Nachbildung des in der Natur Wohlgefallenden ist die Kunst. So hängt die Bestimmung der Kunst wesentlich ab davon, ob man von der Spontaneität oder Receptivität ausgeht; und fragt man, was bedeutet eigentlich und ist diese Thätigkeit, die Kunstwerke producirt, dann geht dies wesentlich von der andern Ansicht aus.

Wir können nun gleich noch einen Schritt weiter gehn und sagen: wie wir uns im Allgemeinen das Verfahren dargestellt, wird, wenn der Begriff der Kunst aufgestellt ist, die nächste Aufgabe sein, die verschiedenen Kunstzweige selbst zu gestalten. Aber wie es verschiedene Arten giebt, zu dem allgemeinen Begriff zu gelangen, und der Begriff selber verschieden ist, so wird dann auch der eine nicht das unter sich begreifen können, was der andere unter sich begreift. Wenn wir diese Genesis noch weiter verfolgen und fragen, was rechnen wir gewöhnlich zu den schönen Künsten, und läßt sich dies auf die Entstehung der Künste zurükkführen, so werden wir sagen, bei den bildenden Künsten hat dies keine Schwierigkeit. Wenn wir von der Sculptur ausgehen, die es mit der menschlichen Gestalt zu thun hat, so folgt,

wo die menschliche Gestalt noch nicht so entwikkelt ist, daß sie Gegenstand für dieses Wohlgefallen ist, da wird auch keine Kunst entstehen in dieser Gattung. Bei den Griechen finden wir die Sculptur in der größten Vollkommenheit, ebenso aber auch die menschliche Gestalt in der größten Vollkommenheit, und daher vervielfältigte sie dieselbe. Wie man dasselbe auch von der Malerei sagen kann, ist klar. Von der Dichtkunst werden wir es auch wohl zugeben, daß sie, in sofern sie menschliches Leben und Verhältnisse oder Natur darstellt, auch von jenem Wohlgefallen ausgehen kann, nur daß es eine andere Formation sein wird, als jenes; denn es muß ein Wohlgefallen am Geistigen des Menschen sein, und in der Natur an den Verhältnissen, in denen der Mensch zu ihr steht. Nun aber fragt es sich, wie wird die Sache sein, wenn wir dies auf die Musik anwenden? Kann man sagen, daß da das Wohlgefallen das erste ist, wovon die Kunst herrührt, so müssen wir uns auf die Töne zurükkziehen, die nicht von der menschlichen Stimme und Thätigkeit ausgehn. Wenn wir aber die ganze Thätigkeit reduciren müßten auf die Nachahmung des Vogelgesangs und anderer Naturtöne, so ist dies eine Ableitung, die gar nicht denselben Rang einnehmen kann, wie jene aus den bildenden Künsten, das Verhältniß zum Nachzuahmenden ist verschieden. Wenn wir ein anderes Gebiet der Kunst betrachten, das noch auf andere Weise streitig, aber doch mitgezählt ist, nämlich die Architectur, und man fragt, wovon denn dies die Nachahmung sein soll, so erscheint sie so sehr nur als Werk des Menschen, daß man auf noch wunderlichere und abentheuerlichere Dinge kommen müßte, wenn man sie von einem Eindrukk ableiten wollte. Wenn man hier vom pathematischen Eindrukk ausgeht, so giebt es einzelne Kunstwerke, die sich daher mit Leichtigkeit ableiten lassen, bei andern jedoch will es weniger gehen. Dies deutet darauf entweder, daß das Gebiet selbst nicht die vorausgesezte Einheit hat, oder daß die Ableitung nicht die richtige ist. Wenn wir aber wollten denselben Versuch

machen vom entgegengesezten Standpunkte aus, und wir kämen auf denselben Punkt, so würden wir uns noch mehr überzeugen, daß wir die beiden Ausgangspunkte nicht können einzeln für sich betrachten, sondern sie auf einander zurükkführen müssen. Eins nehmen wir noch hinzu, nämlich wie wird es sein mit der Poesie? Man sagt, diese hat es doch zu thun mit Gegenständen aus der menschlichen Welt, oder auch wieder aus der Natur. Nehmen wir dies genau, so sollte die Poesie den Menschen geben, wie er ist. Ich frage aber, ist etwas Poesie der Gegenstände wegen, die darin behandelt werden? Offenbar nein. Denn Behandlungsweisen derselben Gegenstände sind durchaus nicht Poesie, obgleich sie gerade so viel geben, als wir von außen empfangen haben. Also sind es die Gegenstände nicht, und damit fällt der ganze Begriff von Nachahmung der Natur. Man kann sehr bestimmte und anschauliche Darstellungen denken von einem Menschen, aber Poesie ist es nicht, wenn es rein prosaisch auf der Reflexionsseite steht. Wenn es aber nicht die Gegenstände sind, die nachgeahmt werden, was ist denn die Kunst? Sagte man von diesem Gesichtspunkte aus, ja Nachahmung der Natur ist Kunst nicht, sondern zugleich Verbesserung der Natur, Correction ihrer Gegenstände, so ist beides nur scheinbar verschieden, da Verbesserung nur eine andere Art der Nachahmung ist, es ist nur, daß in dieser einiges geändert wird, und zwar das, was bei der Nachahmung störend wäre; im Wesentlichen bleibt es dasselbe.

Stellen wir uns nun auf die andere Seite, da ist das Resultat kein anderes, als die Künste sind nicht dieselben in dieser Beziehung. Es giebt solche Künste, wo dies allerdings wahr ist, daß der Eindrukk von Außen als ursprünglich erscheint, und die Kunst nur diesen Eindrukk vervielfältigt, und es giebt andere, von denen dies gar nicht gilt; und da würden wir auf eine Theilung kommen, die kein Einheit gäbe.

Sagen wir dagegen, das ganze Gebiet ist eine ursprüngliche Productivität, so ist dies sehr anschaulich in Beziehung auf die

Künste in dem Maaße, als sie in jenem Begriff nicht aufgehen wollten. Die Musik können wir gleich gelten lassen als eine ursprüngliche Productivität, wir werden es von dem Tanze auch sagen können, es ist hier eine Productivität, da diese Art harmonischer Bewegung nicht in der Natur gegeben ist; ebenso von der Architectur. Aber wie kommen die bildenden Künste zu stehen? Diese erscheinen doch ganz auf die andere Seite hin gehörig. Wenn wir hinzunehmen, daß der Begriff von Schönheit in den verschiedenen Climaten ein anderer ist, daß Gestalten häßlich erscheinen, die der Typus der Kunst sind in andern Gegenden, so wird jeder sagen, der Begriff der Schönheit erscheint dennoch geschöpft aus dem Eindrukk des Gegebenen. So wie es nur irgend einen unbestreitbaren Kunstzweig giebt, der auf die andere Seite zu gehören scheint, so sieht man, daß man weder auf die eine Weise noch auf die andere zu einem allgemeinen Begriff der Kunst gelangt. Da ist nur zweierlei übrig, entweder wir geben die Vorstellung der Zusammengehörigkeit gewisser Eindrükke auf, oder wir müssen den Gegensaz beider Beziehungen aufheben. Das erste werden wir wohl nicht im Stande sein, weil wir allemal unser Urtheil nach dem richten, in welchem Grade ein Kunstwerk einen Eindrukk hervorbringt, und zwar ist dies ganz unabhängig von dem, was man als Fehler ansieht und durch den Ausdrukk bezeichnet — auf den Effect hinarbeiten. — Denn darunter versteht man etwas anderes, als das reine Wohlgefallen, das aus dem Totaleindrukk entsteht; man versteht darunter die einseitige Richtung, wo die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Theil gerichtet werden soll, um den Mangel in der Harmonie des Ganzen zu verdekken. Wenn ein Kunstwerk durchaus gar keinen Eindrukk macht, so nennt es doch Niemand so, und wenn wir dies abnehmend denken, und wir kommen zum Nullpunkt, und wenn wir nun so vor einem Bilde stehen, so werden wir sagen, dies will allerdings ein Kunstwerk sein, aber ob wir gleich dem Künstler die Tendenz zuschreiben,

erklären wir es doch für ganz verfehlt, denn er weiß nicht, worauf es ankommt. Mithin kann Niemand vom Kunstwerke den Eindrukk trennen. Es bleibt also nur übrig, daß wir darauf ausgehen, die beiden Standpunkte, den pathematischen und productiven, von denen jeder für sich nur auf einige Künste zu passen scheint, in eins zusammenzufassen, um zu einem allgemeinen Begriffe zu gelangen, welcher die Aufgabe ganz in sich schließt. Auf welchem Wege dies geschehen kann, und was für eine Stellung dann die Aesthetik zu den andern Disciplinen bekommt, und daß dies nur auf einem bestimmten Wege geleistet werden kann, das übergehe ich, und gehe nun zu einem zweiten Punkte über, der zur Bestimmung des Begriffes der Kunst gehört.

Ich muß darauf zurükkgehen, daß die Praxis in diesem Gebiete immer vor der Theorie gewesen, und daß man erst von dem Zusammenschauen analoger Thätigkeiten und Producte dazu gekommen ist, den allgemeinen Begriff aufzustellen. So mag man hernach nur immer sagen, ein Begriff, der nichts anderes ist, als das Resultat von diesem Prozesse, kann nicht der richtige sein, sondern dieser müßte rein a priori hergeleitet werden, dies möge man noch so sehr sagen, so dient zur Antwort, der speculative Begriff ist hier gar nicht der ursprünglich gewordene und nicht entstanden unabhängig von dem gegebenen und empirischen, und die Construction würde eine andere sein, wenn das ursprüngliche Verfahren ein anderes wäre, also kommt es immer darauf an, ob dieses richtig ist. Was ich hieraus nehmen will ist dies. Es fragt sich, was für Gegenstände, die aus freier menschlicher Thätigkeit entstanden sind, hat man zusammenzufassen, wenn man nicht ein Element auslassen will, das hernach unter den speculativen Begriff subsumirt werden kann. Es giebt hier bedeutende Unterschiede. Ich will hier nur mit einem Beispiele anfangen, wo die Frage in das Wesen eines ganzen Kunstzweiges einschlägt. Nimmt man die Werke der Architectur, und im Wesentlichen ist doch jedes noch so schlechte Gebäude ein solches,

und denkt man sich die Construction eines Wohngebäudes und einige leichte Verzierungen dabei, so fragt es sich, was ist hierbei das Kunstwerk, das Ganze oder die Verzierungen? Da wird sich gleich die Meinung theilen. Einige werden sagen, ein Gebäude, das so ganz bestimmt einem Zwekk im gemeinen Leben dient, ist kein Kunstwerk, es gehört in das mechanische Gebiet. Aber so wie man an einem solchen Verzierungen anbringt, so gehören diese in die Sculptur, also in die Kunst, und die Architectur ist in Beziehung auf die Hauptsache nur Kunst, wenn die Thätigkeit des Künstlers gar nicht beschränkt ist durch die Nothwendigkeit von Bedingungen, die zu einem andern Zwekk gegeben sind. Und so könnte man sagen, eine Kirche sei nur ein Kunstwerk, wenn man ohne Rükksicht auf die akustischen Bedingungen daran arbeitet und sich nicht daran kehrt, ob man darin schlecht sieht oder hört. Ich will die Sache hier nicht so aufnehmen, in sofern sie der Architectur angehört, sondern ich will nur unterscheiden Productionen, die ihrem Wesen nach als Kunstwerke erscheinen, andere, an denen etwas nur Kunst ist. Sollen wir nun diese mit einschließen oder nicht? Sollen wir sagen, wir müssen noch dies alles, wo nur die Kunst per accidens ist, zur Kunst rechnen, und zwar in der Trennung von Hauptgegenständen, oder nicht? In der That, wenn die Trennung überall so leicht wäre, so ginge die Sache wohl an. Nehmen wir ein anderes Beispiel. In Beziehung auf die Sprache wird nicht die Poesie allein für eine Kunst gehalten, sondern auch die Beredtsamkeit. Wenn wir uns nun versezen in das antike politische Gebiet, und denken uns eine politische Rede, so muß die ganze Rede darnach eingerichtet sein, die Versammelten in einer bestimmten Zeit zu etwas Bestimmten zu bewegen, so daß sie den Beschluß fassen, den der Redner will; aber so wie die Rede ganz zu diesem Zwekke eingerichtet ist, so ist dieselbe vermöge des vorläufig Festgesezten in sofern kein Kunstwerk. Der Eindrukk, den sie macht, wird dann sein eine große Geschikklichkeit der Be-

handlung der Gegenstände und der Menschen, also eine blos practische Virtuosität, aber unter den Begriff der Kunst werden wir es nicht bringen. Nun aber sehen wir auf das Aeußere, und finden da Wohllaut und Harmonie im Periodenbau im Ganzen und in den einzelnen Säzen, so empfinden wir einen Kunsteindrukk; allein den könnten wir auch empfangen, wenngleich die ganze Rede gar nicht auf den Zwekk gerichtet wäre. Jedoch können wir auch dies gar nicht von der Rede so beliebig trennen. Sollen wir nun wegen dessen, was nicht Hauptsache ist, das ganze Werk als Kunstwerk betrachten, oder sagen, diese ganze Gattung gehöre nicht in den Begriff der Kunst, so daß sie nur etwas von der Kunst hernähme, so ist hier ein ganz anderer Fall als vorher bei der Architectur. Es sind beide Ansichten möglich, und dies hat Einfluß auf den Begriff der Kunst. Wenn wir dies in so verschiedenen Zweigen finden, so werden wir die Frage so allgemein stellen müssen: macht etwas Einzelnes, was der Kunst nur angehört an einem Werke, das ganze Werk zum Kunstwerke, und die Gattungen zum Kunstzweige oder nicht? Es giebt Fälle entgegengesezter Art. Eine grammatische Regel, sie mag noch so präcis gefaßt sein, wird Niemand ein Kunstwerk nennen; aber nun bringt sie einer in Verse, ist es nun ein Kunstwerk? Da wird es weit leichter sein zu sagen, das sei kein Kunstwerk, sondern was daran Kunst ist, das Metrum sei herabgewürdigt zum Dienste eines gewissen Zwekkes. Aber demungeachtet bleibt dies wahr, daß wenn ich die Regel als Verse betrachte, so kann ich sie nach keinen andern Regeln beurtheilen, als die Verse der Aeneide. Es fragt sich also, wie weit müssen wir den Umfang von Gegenständen stellen, in welchen wir unsern Begriff zu suchen und zu prüfen haben. Dies ist gleichfalls eine Frage, über die wir erst ins Reine kommen müssen.

Sind wir nun in dieser Beziehung fast an das unendlich Kleine gekommen, so wollen wir ebenso nach dem unendlich Großen hinsehen. Da ist eine alte Rede, und wir werden sie

nicht verachten können, wenn man sagt, „die ganze Welt sei ein Kunstwerk," und dies sei eigentlich der den Menschen ursprünglich bestimmende Grund zur Religion, d. h. zu dem Kunstwerke nach dem Künstler zu suchen und ihn vorauszusezen. Wir sehen, dies bringt uns an das unendlich Große; und es ist hier die Frage, haben wir bei unserer Bemühung, den Begriff der Kunst festzustellen, noch darauf Rükksicht zu nehmen, daß er für die ganze Welt passen würde oder nicht. In Praxi wird dies von keiner großen Bedeutung sein, weil die ganze Welt nicht gegeben ist; es hat nicht das an sich, was wir von jedem andern Kunstwerke voraussezen, daß wir es als Ganzes in uns haben können. Aber es ist doch eine Frage, die ihr allgemeines Interesse hat, wenn man sie so stellt: wenn dies gesagt wird, denkt man dabei an die Kunst, wie wir sie fassen wollen, oder an die Kunst im mechanischen Sinne? Nimmt man die Sache so, daß man sagt, es ist das höchste Ziel aller Weltbetrachtung, sie auf einen Calcul zu reduciren, die Himmelskörper zu wägen und zu messen, so scheint dabei der Begriff des mechanischen Kunstwerks zu Grunde zu liegen. Gehen wir aber von dieser Betrachtung zu Kant zurükk, und sehen darauf, wie er den Eindrukk des gestirnten Himmels als das größte Beispiel von Erhabenheit auf der Seite des Naturbegriffs darstellt, so wird man geneigt, sich auf die andere Seite hinzustellen, und da scheint doch wieder der Begriff eines Kunstwerkes in unserm Sinne zu Grunde zu liegen; denn man hat weit eher die Himmelskörper von dieser Seite als Kunstwerk angesehen, als man daran dachte, sie auf einen Calcul zu bringen. Also auf Seiten des unendlich Großen entsteht die Frage eben so gut, wie auf Seiten des unendlich Kleinen. Es bedarf hier also noch erst eines bestimmten Entschlusses, den wir zu fassen haben, weil wir sonst gar nicht können den Anfang mit unsrer Untersuchung selbst machen. Dies sind also die Punkte, die dazu gehören, um nur erst zu wissen, wie wir es zu machen haben, um den Begriff der Kunst zu

finden. Was nun die lezte Frage betrifft, so ist sie am leichtesten aufzulösen, weil sich das eigentliche Gebiet der Kunst in die Mitte stellt zwischen dem unendlich Kleinen und dem unendlich Großen. Selbst wenn wir noch einen Punkt so berühren wollten, nämlich was den Ausdruck sittliche Schönheit betrifft, die auf dasselbe führt, dem analog, was wir jezt von der Erhabenheit der allgemeinen Natureindrükke gesagt haben, daß ein vollkommen sittliches Leben als Kunstwerk anzusehen sei, weil es den Eindruck einer Harmonie machen müsse, so werden wir dagegen sagen müssen, daß dies doch nicht die wesentliche Betrachtung sei, von der man in der Construction der Sittlichkeit in der Sittenlehre ausgeht, eben so wenig wie jener Eindruck es ist, wovon man ausgehen muß bei der Weltconstruction, denn die Kunst ist da nur an einem Andern; und wenn wir dies mit in Betracht ziehen wollten, statt das auszuscheiden, was uns Kunst scheinen will, weil nur etwas Kunst an ihm ist, so würden wir den Begriff der Kunst nur in Verwirrung bringen. Wir schließen also alles aus, was an sich nicht Kunst ist, sondern woran die Kunst nur zufällig ist, so wie das, was nicht durch Menschen entstanden ist.

Wir müssen uns nun entscheiden, wie weit wir hier abwärts oder aufwärts zu gehen haben; unter dem hinauf verstehe ich das Speculative, unter dem hinab das Technische. Daß die Kunstwerke eher da sind, als die technischen und wissenschaftlichen Vorschriften darüber, versteht sich allerdings von selbst, d. h. die Kunst ist uns ursprünglich ein Gegebenes. Dasselbe gilt aber von allen menschlichen Thätigkeiten, die in das Gebiet des Sittlichen hinein gehören. Obgleich sie aber ein Gegebenes sind, so ist doch die Tendenz der Wissenschaft, sie als solche aus dem Begriff des Menschen abzuleiten, und zu erkennen, warum sie so und nicht anders gegeben sind. Dasselbe wäre also noch hier festzustellen, und dies wäre das Hinaufwärtssteigen vom Gegebenen zum Grunde seines Ursprungs. In sofern diese Thätig-

keiten der Kunst doch noch freie, vom Willen ausgehende sind, so müssen sie auf die ethische Betrachtung zurükkgeführt werden, was auf verschiedene Weise geschehen kann, je nachdem der Begriff der Sittenlehre selbst betrachtet wird. Wenn man sich begnügt zu zeigen, daß die Kunstthätigkeit mit keiner andern sittlichen Thätigkeit in Widerspruch stehe, d. h. daß sie etwas Erlaubtes sei, so hätte man nicht geleistet, was dadurch gefordert wäre; denn sie wäre dadurch nicht erklärt. Wir sehen nur, daß wenn die Richtung entsteht zu solcher Thätigkeit, das sittliche Bewußtsein den Trieb nicht unterdrükkt; was aber sein Grund wäre, bliebe unerklärt. Wollen wir aber den Begriff erklären als der Freiheit angehörig, so müssen wir sie unter allen sittlichen Forderungen betrachten, d. h. mit allen andern freien Thätigkeiten zugleich erklären; auch der lezte Grund muß in der Ethik festgestellt werden, so daß wir sagen müssen, wo sie gar nicht entsteht, ist ein positiver Mangel in den Entwikkelungen des menschlichen Geistes, und wenn wir zu diesem Punkte gekommen sind, hätten wir auch den höchsten Punkt in dieser Aufsteigung von unten hinauf erreicht. Ich glaube, daß hieraus schon hervorgeht, daß dieser Punkt erreicht werden muß, wenn sie eine Wissenschaft bilden soll. Es kann viel Lehrreiches über Geschmakk u. s. w. gesagt werden, aber dies ist nicht das Wissenschaftliche. — Es fragt sich nun, wie weit müssen wir nothwendig auf dieser andern Seite gehen, und welches ist die Grenze, die wir uns hier zu sezen haben. Wenn wir hier, um mit dem Lezten zuerst anzufangen, die eigentlichen technischen Vorschriften betrachten, welche gegeben werden können, so können wir doch wieder sagen, das wäre wesentlich zweierlei, Vorschriften für den Künstler und Vorschriften für den Kenner. Die erstern wären technische, die andern kritische Regeln, die sich aber doch auf das Technische bezögen. Hier ist es offenbar, daß es unter den Vorschriften solche geben wird, die nicht allein aus dem Begriff des bestimmten Kunstzweiges können abgeleitet werden, sondern zu-

gleich aus dem Verhältniß deſſelben zu dem, was wir als Material ſezen müſſen. Wenn z. B. für die Bildhauer Vorſchriften gegeben werden müſſen, die ſich auf die Bearbeitung des Marmors beziehen, oder eines in Erz gegoſſenen Bildniſſes, daß ſo oder ſo der Stoff gehandhabt werden müſſe, ſo können dieſe Vorſchriften für den Künſtler ſein und auch für den Kenner. Für den Künſtler wären ſie, wenn man ſagt, dies muß man vermeiden, wenn kein Mißlingen ſtattfinden ſoll; für den Kenner, wenn man ſagt, dies iſt der Grund der Vollkommenheit, den eben das Kunſtwerk in dieſer Beziehung haben ſoll; ſo muß es ſich dem Taſtſinn darbieten u. ſ. w.; alles dieſes ſind kritiſche Vorſchriften, aber nur in Beziehung auf das Techniſche.

Wenn ich alſo dieſe Betrachtung hier aufſtelle, ſo iſt darin, daß dieſe Regeln nicht aus dem Begriff des Kunſtzweiges allein hergenommen ſind, ſondern aus den Beziehungen deſſelben zum Stoff, — wie z. B. in der Malerei andere Vorſchriften zu geben ſind für die Oelmalerei und die Aquarelmalerei, — Grund genug, dieſes aus unſerer Betrachtung auszuſchließen. Dies gehört in die Kunſtſchulen, wohin der Kenner ebenſo gehen muß, wie der Künſtler. Wir ſezen uns alſo die Grenze, nichts aufzunehmen, was gänzlich über den Begriff der Kunſt an und für ſich betrachtet hinausgeht. Aber wenn dieſes auch ſcheint ſehr beſtimmt zu ſein, ſo kann dieſe Schranke doch noch zu mancherlei Mißverſtändniſſen Anlaß geben. Nämlich wenn wir betrachten die verſchiedenen untergeordneten Arten und Gattungen in einem Kunſtgebiete, wie wenn wir z. B. an die Poeſie denken, und ſolche Gattungen nehmen, wie das Sonett, die Canzone, die Elegie, und wir fragen uns, können wir dieſe unmittelbar ableiten aus dem Begriff der Poeſie, ſo werden wir nein ſagen, ſie ſind ein Gegebenes, und ſie können, wo ſie gegeben ſind, nur als poetiſche Formen aufgefaßt werden, aber wer würde behaupten, es könne die Poeſie nicht vollſtändig entwikkelt ſein, wo es nicht alle dieſe Formen gäbe. Z. B. das Madrigal und Triolet

hat sich bei uns nicht zur Gattung gebildet, ist selbst in Frankreich wieder im Aussterben, und in England gar nicht vorhanden. Solche Formen erscheinen immer als relativ, willkührlich und gewissermaßen als zufällige Formen. Aber dessen ungeachtet werden wir nicht behaupten wollen, daß wir diese, wie jene Vorschriften aus unsrer Betrachtung ausschließen müssen, sondern wir werden doch an dergleichen zu denken haben, wenn auch nur in so weit, daß wir den Unterschied zwischen den wesentlichen und zufälligen Formen aus dem Begriff der Kunst aufzufassen suchten, wenn auch das einzelne Zufällige dann liegen bliebe. Hier haben wir nun schon einen Punkt gefunden, wo unter derselben allgemeinen Formel etwas zu fassen ist, was auszuschließen ist, anderes was aufgenommen werden muß; also durch diese Formel geht unsre Grenze. Hinaufwärts haben wir uns keine zu sezen; denn wenn wir den ethischen Ort für die Kunstthätigkeit gefunden haben, so haben wir auch den ethischen Ort gefunden für den Eindrukk, den die Kunstwerke machen, und sobald wir angekommen sind im Gebiet einer gleichsam schon bestehenden Wissenschaft, so haben wir durch diese gar nicht hindurch zu gehen, sondern in dieser wird unsre Betrachtung fest. Hinabwärts werden wir die Grenze nun so bestimmen, daß, da wir die Kunst doch als etwas vor der Theorie Gegebenes ansehen, wir suchen müssen, alles Gegebene in den Begriff der Kunst aufzulösen in verschiedenen Abstufungen, was sich dagegen auf die Kunstschulen bezieht, was zur Production gehört, werden wir hiervon auszuschließen haben. — Nun werden wir also den ganzen Umfang unserer Untersuchung übersehen können, und daraus wird sich im Wesentlichen schon die Anordnung und die Art und Weise des Fortschreitens ergeben. Offenbar würden wir die ganze Untersuchung verwirren, wenn wir zuerst anfangen wollten bei dem, was am meisten nach unten zu liegt, obgleich in der Lage der Sache eine Veranlassung dazu liegt. Nämlich der Punkt, daß die Kunstthätigkeit eine ursprünglich gegebene ist,

und also dieses Vorhandensein doch das ist, was die ganze Betrachtung weckt, und wovon wir doch zuerst ausgehen mußten, könnte leicht zu folgendem Gange verleiten: Um aufzubauen, müßten wir zuerst übersehen, was das ursprünglich Vorhandene gewesen, woraus die Theorie entstanden ist. Wir würden dann damit anzufangen haben, die Mannigfaltigkeit in der Kunst zu betrachten, denn die bedeutendsten Kunstzweige sind alle entwikkelt gewesen, noch ehe die Theorie eintrat. Dies würde einen solchen Gang geben, daß wir zuerst suchen müßten, die einzelnen Kunstzweige alle festzustellen und zu bestimmen; aber wir müßten sie dann bestimmen, ohne den allgemeinen Begriff der Kunst festgestellt zu haben, und dann würden wir schwerlich zu richtigen Begriffen von den einzelnen Kunstzweigen kommen können, und wenn wir sie alle nur wollten aus dem Gegebenen auffassen, und aus diesem erst den allgemeinen Begriff der Kunst, so würden wir nicht sicher sein, daß wir es mit einer leeren und noch dazu mangelhaften Abstraction zu thun hätten. Wollten wir aber mit einer schon mangelhaften Abstraction beginnen, so hätten wir nie die Sicherheit, weder daß die Kunstzweige vollständig mit aufgenommen wären ins Material, woraus der allgemeine Begriff zu suchen wäre, noch auch daß sie gleichmäßig aufgenommen wären, und wir nicht ein subordinirtes als coordinirtes erfaßten. — Wenn wir umgekehrt anfangen, und rein in die Ethik zurükkgehen wollten, und sagen, soll die Kunst überhaupt etwas sein, womit der Mensch sich beschäftigen darf, und was nicht in das Gebiet des leeren Spiels gehört, das immer mehr verschwinden müßte, so muß sich in der Ethik der Ort für dieselbe finden, und aus dieser muß sich hierauf das Weitere ergeben, alsdann würden wir uns die Aufgabe stellen, die ganze Kunst in ihrer geschichtlichen Erscheinung bis zu unsern Grenzen abwärts rein a priori zu construiren. Aber dies ist ein eben so vergebliches Unternehmen, als das erste gewagt sein würde. Denn nicht nur ist hier die Täuschung so ungeheuer

leicht, sondern es wird auch nicht schwer nachzuweisen, daß sie den größten Männern, die diesen Gang befolgten, begegnete. Man bildet sich ein, in dieser Construction von oben begriffen zu sein, aber man schielt und blinzelt immer nach dem Vorhandenen herunter, und da schleichen sich in die Construction Willkührlichkeiten ein, und man fühlt so die Nothwendigkeit, diese Verirrungen in die Construction mit aufzunehmen. Je größer die Geschikklichkeit ist, desto leichter verkleiden sich solche Willkührlichkeiten, aber geholfen ist dadurch der Sache sicher nicht, denn kommt dann einer über eine solche Construction, der es recht genau nimmt, so zeigt er diese Willkührlichkeit, und dann ist die ganze Theorie umgestürzt.

Wie also haben wir nun zu Werke zu gehen, wenn weder dieses noch das andere das Richtige sein kann. Ich will nur beispielweise ein anderes Gebiet nehmen, wo ganz dasselbe ist. Wenn wir das Leben der Menschen betrachten in der bürgerlichen Gesellschaft, so wird jeder sagen müssen, damit hat es ganz dieselbe Bewandtniß, wie mit unserm Gebiete. Nämlich diese verschiedenen Gesellschaften, die wir mit dem Ausdrukke Staat bezeichnen, und welche unter so erstaunlich vielen Formen sich vorfinden, sind alle das Werk freier menschlicher Thätigkeit, und ebenso ist noch dieses dasselbe, daß diese Thätigkeiten eher da sind, als man an eine Theorie darin denkt. Fragen wir nun, wie steht es mit der Theorie in dieser Beziehung, so ist die Aufgabe hier ganz dieselbe: die Staaten sind da in mannigfaltigen Formen, größer und kleiner, in potentieller und formeller Verschiedenheit, dies ist alles gegeben, und wir können es nur als Gegebenes auffassen, es ist dem Wesen nach gegeben, ehe eine Nachfrage nach der Theorie ist. Wenn man nun nicht die Meinung annehmen will, daß das ganze Staatsleben lediglich zur Corruption des Menschen gehöre, da in der Natur das Gegentheil indicirt ist, sondern davon ausgeht, daß das Leben im Staate zu dem Wesentlichen in der menschlichen Entwikkelung gehöre, so folgt, es muß seinen Ort in der Ethik haben, und da entsteht dieselbe

Aufgabe. Auf der andern Seite giebt es auch hier noch das, was auf jenem Gebiet Künstler und Kenner ist, nur daß dieser Gegensaz nicht so streng ist wie dort; jeder arbeitet mit am Staate, und ist mit Künstler, wenngleich dies als unendlich Kleines verschwindet, und so folgt, es muß davon ebenfalls die Wurzel in der Ethik gegeben sein, und es ist nachzuweisen, daß es in der menschlichen Natur liegt und aufgegeben ist, daß eine solche Region des Lebens sich entwikkle; der allgemeine Begriff des Staates muß da seinen Ort haben. Ebenso werden wir auch hier sagen müssen, daß wir auf beide Arten zu Werke gehen können. Es sind viele Formen des Lebens gegeben; der allgemeine Begriff des Staates ist schwierig wegen dieser großen Mannigfaltigkeit der Formen. Wollten wir nun sagen, wenn wir nur sicher sind, alle diese Formen zu haben, so wollten wir versuchen, aus diesen den Begriff des Staates zu entwikkeln, so wäre dies das eine Verfahren; aber es wäre ganz dasselbe, wir wären nie sicher, diese Formen beisammen zu haben, und immer wäre die Möglichkeit, daß unser Begriff eine mangelhafte Abstraction sei, und nichts als eine Abstraction. Es wäre daher nicht die Allgemeinheit des Begriffs, sondern das auseinandergelegte Einzelne, indem wir wegließen, was sie von einander unterscheidet. Sobald wir aber das andere Verfahren annehmen wollen, und von der Ethik aus die Aufgabe, den Staat zu bilden, mit den verschiedenen Formen ableiten, so entsteht dasselbe Bedenken, wie bei unserm Gebiete. In der Ethik muß der Begriff des Staates bestimmt werden; aber wenn wir die einzelnen Formen deduciren wollten, so würde da wieder alle dieselbe Täuschung eintreten und dieselbe Willkührlichkeit zum Vorschein kommen, daß man nach dem Vorhandenen schielt; da ist die Theorie dann leer und nicht ausführbar.

Wenn also weder das eine noch das andere in diesen Entgegensezungen das Richtige ist, wie haben wir nun zu Werke zu gehen? Wir können in dieser Beziehung gar nicht anfangen, ehe wir uns entschieden haben, was wir früher schon entwikkelt

als obwaltende Differenz, ob wir unsern Gegenstand wollen unter der Form der Thätigkeit oder des pathematischen Eindrukks fassen. Nun habe ich schon gesagt, daß wir dies auf einander zurükkführen müssen. Sobald wir darüber einig sind, daß für die Kunst als Thätigkeit der Ort in der Ethik sein muß, so haben wir damit auch schon gesezt, daß wir die pathematische Seite subsumiren müssen unter die spontanee und productive. Dies vorausgesezt fragt sich nun, werden wir in der Ethik die Aufgabe so finden, wie wir sie brauchen können, um so weit in der Betrachtung des Vorhandenen zu gehen, als wir uns vorgesezt haben. Werden wir, wenn wir mit der Ethik anfangen, den Begriff der Kunst nicht nur, sondern diese auch so finden, daß wir die wesentlichen Kunstzweige daraus ableiten können; dies wird sehr darauf ankommen, wie die Ethik selbst gestaltet ist, auf welche wir zurükkgehen. Aber es ist offenbar, daß wir den Begriff nicht werden feststellen können, wie er fruchtbar für uns sein kann, ohne das, was wir Sinnlichkeit nennen, in seiner Besonderheit zu betrachten. Und diese kann die Ethik auch nicht deduciren, sondern muß sie nehmen als ein ursprünglich Gegebenes. Wenn wir also dies voraussezen, so wird unser Verfahren aus zwei wesentlichen und in gewissem Sinne entgegengesezten Theilen bestehen. Wir werden von dem gegebenen und mehr oder weniger in jedem vorhandenen Bewußtsein der Kunstmäßigkeit auszugehen haben, und dann nur rükkwärts zu gehen haben, um den allgemeinen Begriff der Kunst als einen ethischen Ort aufzufinden, wobei wir uns allerdings in das Gebiet einer andern Wissenschaft, der Ethik, begeben müssen. Dieses Aufsteigen oder diese speculative Richtung wird der erste Theil sein, und sodann nach Feststellung des allgemeinen Begriffs der Kunst und von diesem Bewußtsein ausgehend werden wir die verschiedenen Kunstzweige zu betrachten haben, um das Wesen eines jeden zu bestimmen, auf der einen Seite in Beziehung auf den allgemeinen Begriff, auf der andern in Beziehung auf die Möglichkeit verschiedener Formen, die einem jeden Gebiete angehören;

und eben so, um zu sehen, in wie fern diese den Begriff eines einzelnen Kunstzweiges erschöpfen. Dabei werden wir allerdings, was in einem solchen unmittelbaren Verhältniß zu dem Kunstzweige steht, von dem was mehr zufällige Erscheinung ist, aber allemal sich unter einen bestimmten Zweig stellt, zu unterscheiden haben. Dieses zweite ist das schon mehr nach der geschichtlichen Seite zu Liegende, aber doch immer im Gebiete des im Allgemeinen bleibenden Theiles unserer Untersuchung.

Wir könnten mit allen diesen Angaben allerdings auch der umgekehrten Ordnung folgen, aber dann würde unsere Untersuchung einen andern Character bekommen. Wir könnten anfangen, die einzelnen Kunstzweige, wie sie gegeben sind, vorauszusezen, jedes in seinem Gebiet betrachten, mit dem lezten anfangen, die verschiedenen Formen und Kunstzweige, wie sie sich finden, in Coordination aufstellen, und so würden wir auch dahin kommen, durch eine gewisse Abschäzung das Zufällige von dem in der Sache selbst Liegenden, Wesentlichen zu unterscheiden, dieses festzustellen und zum Allgemeinen aufzusteigen. Das erste Resultat, was wir zu gewinnen trachten müßten, wäre eine Zusammenfassung des Gegebenen, das Gebiet der einzelnen Künste in seinen verschiedenen Aeußerungsarten als ein Ganzes anzuschauen, und wenn wir dies durchgemacht durch die verschiedenen Kunstzweige, so würden wir versuchen, ob sich ein allgemeiner Begriff der Kunst aufstellen ließe, unter den man sie subsumiren könnte, und ob sich ein Ort in der Ethik dafür finden läßt oder nicht. Dabei würde dieses Leztere vorläufig problematisch gelassen, und wir würden es im Allgemeinen mit dem Geschäft einer solchen Abschäzung zu thun haben, um auf diesem Wege, was sich mehr zur Auflösung der lezten Aufgabe eignet, von dem, was sich weniger dazu eignet, zu unterscheiden. Da wären wir allerdings in einem ewigen Arbitriren, aber dies ist gerade der der Wissenschaft entgegengesezte Weg und vielmehr der der Empirie. Wenn wir daher auf dem erst beschriebenen Wege fort-

fahren wollen, so müssen wir zuerst rechtfertigen, daß wir die Aesthetik als selbstständige Disciplin feststellen, und da müssen wir zugleich in eine andre Disciplin gehn; denn es läßt sich dies eben nur rechtfertigen durch das Verhältniß zwischen Ethik und Aesthetik; dieses führt uns aber noch auf eine allgemeine Betrachtung.

Es ist nicht möglich, eine wissenschaftliche Untersuchung anzustellen, und zu rechtfertigen ohne die Voraussezung, daß das Wissen eines ist, und daß alle Gliederungen, die wir darin machen, immer doch auf jene Einheit und Totalität des Wissens zurükkgehn müssen. So wie wir das feststellen, folgt alsdann, daß alle möglichen Wissenschaften zu einander in einem zwiefachen Verhältniß stehen können, der Coordination und Subordination; nämlich coordinirt sind dann diejenigen, die in einem und demselben Akt aus der Idee des Ganzen können festgestellt werden; subordinirt hingegen die, die sich so verhalten, daß die eine nicht kann aus der Idee des Ganzen aufgestellt werden, ohne daß die andere vorher aufgestellt sei, durch die sie vermittelt ist. Nun ist es ganz etwas Anderes, von einer Wissenschaft auf das Gebiet einer andern Wissenschaft zurükkzugehn, die ihr coordinirt ist, und auf das Gebiet einer solchen, die ihr subordinirt ist; aber damit will ich nicht behaupten, daß das Eine richtig, das Andere unrichtig sei, sondern vielmehr das Eine ist so nothwendig wie das Andere, und wir werden beides thun müssen, nur jedes an einem andern Ort. Wenn wir auf die von Anfang an aufgestellte und im Wesentlichen bestimmt beibehaltene Organisation des Wissens vom vorhin aufgestellten Princip zurükkgehen, so finden wir überall, daß man Ethik und Physik als coordinirte Wissenschaften aufgestellt hat, und über beide eine höhere, der sie subordinirt wären, die man bald Dialektik, bald Metaphysik oder philosophia prima oder sonst wie nannte. Neben jene aber hat man keine andere gestellt, also vorausgesezt, daß es ein wesentliches Verhältniß gäbe, zu dem kein drittes Gebiet gehöre, zwischen dem menschlichen Geist in seiner freien Thätig-

keit und der Natur. Wenn wir nun nach der Disciplin fragen, die wir jezt behandeln wollen, so folgt, daß sie, wenn einmal jene beiden coordinirt sind, der Ethik subordinirt sein muß, denn die Thätigkeit, mit der wir es hier zu thun haben, das Agens in der Kunst ist der menschliche Geist in seiner freien Thätigkeit. Existirt also ein Objekt unserer Disciplin, so ist sie darin nur der Ethik subordinirt. Da ist es natürlich, wenn die Aesthetik nur besteht als ein der Ethik Untergeordnetes, daß wir damit anfangen müssen, auf die Ethik zurükkzugehn; denn nur auf diese Weise können wir ihr rechtes Wesen finden. Nun aber habe ich schon gesagt, es wäre nicht möglich, den Vorsaz auszuführen, wenn wir nicht die menschliche Sinnlichkeit, die das eigentliche Organ der Kunst ist, sowohl in Beziehung auf die thätige als receptive Seite, als gegeben voraussnehmen. Ich habe auch beiläufig angeführt eine Aeußerung von Schelling, freilich nur über die bildende Kunst, daß man dieselbe mehr müsse aus der Naturwissenschaft, als aus der Wissenschaft des Geistes zu erklären suchen. Da wird uns zugemuthet ein Zurükkgehn auf die Physik. Was dort von mir gesagt wurde, ist ebenso ein Zurükkgehn auf die Physik, denn die menschliche Sinnlichkeit hat zwar ein Ende, vermöge dessen sie dem Geiste angehört, aber sie ist in ihrem wirklichen Dasein nur bedingt durch die Natur und nur aus dieser zu verstehen. Müssen wir also auf die Sinnlichkeit zurükkgehen, so müssen wir auch auf die Naturwissenschaft zurükkgehn; das Unsrige ist nun weit allgemeiner als das von Schelling, denn ein jeder Kunstzweig muß eben deswegen, weil er mit der Sinnlichkeit zusammenhängt, auch etwas Besonderes in der Natur haben, worauf man zurükkgehen muß. Nehmen wir, z. B. die Musik, einen ganz entgegengesezten Kunstzweig, da hat man sogleich auf etwas Physisches zurükkgehn müssen, auf die Entstehung des Schalles und auf die Bedingungen desselben, besonders in sofern er Ton wird. So muß jede Kunst ihre physische Basis haben; nur werden wir auch dies beides als sehr ver-

schieden unterscheiden müssen, das Zurükkgehn auf die Physik, und das was man nicht eigentlich Zurükkgehn nennen kann, das Hinübergehn auf die Physik. Wenn man auf die Stellung dieser Gebiete sieht, so wird daraus von selbst folgen, daß das Zurükkgehn auf die Ethik das ursprüngliche ist, als das was das Princip constituirt, und es ist wesentlich Eines das sich begründen aus der Ethik; das Hinübergehn auf die Physik dagegen ist ein vielfaches, aber nicht ein ursprüngliches. Denn nie können wir unmittelbar auf die Physik übergehn, wenn wir nicht ganz, unsern Weg verlassend, in die Empirie gelangen wollen. Wollen wir unserem Wege getreu bleiben, so muß das Uebergehn zur Physik begründet sein im Zurükkgehn auf die Ethik.

Nun wollen wir aber diese allgemeine Betrachtung fortsezend um einen Schritt weiter zu gehen. Denkt man sich die Sache allgemein, so werden wir es so ausdrükken: die Ethik hat subordinirte Disciplinen, von welchen die unsrige eine ist, die sich in ihr begründen müssen; aber es ist in diesen nothwendig, indem sie sich ausbreiten und zur Anschauung werden wollen, ein Hinübergehen in die Physik. Haben wir in den Begriff von der Ethik subordinirte Wissenschaften gefaßt, so ist es offenbar, daß es deren mehrere geben muß, und nun fragt sich, werden wir im Voraus behaupten können, daß von andern der Ethik subordinirten Wissenschaften ebenso ein Hinübergehen auf die Physik müsse gemacht werden oder nicht? Wenn wir dieses nicht behaupten könnten, so wäre es der Aesthetik eigenthümlich; würden wir es behaupten müssen, so wäre der Grund in ihrer gemeinsamen Natur, und die ist nur, daß sie in der Ethik liegen, und da wäre schon in der Ethik ein solches Hinübergehen auf die Physik nothwendig. Nun glaube ich können wir, wenn wir bei unserer Analogie stehen bleiben, gar nicht zweifeln, daß in der Politik ebenso ein Uebergehen auf die Physik nothwendig sei, denn die Verschiedenheit der Staatenbildung in ihrer Mannigfaltigkeit, nach den wesentlichen Elementen eines jeden Staates,

wird, weil ja in diesem Gebiet die ganze Thätigkeit des Menschen in der Natur liegt, nur verstanden werden, unter Voraussezung und Beziehung auf das, was seinen wissenschaftlichen Ort in der Physik hat. Wir werden also dies Hinübergehen als etwas Allgemeines ansehen müssen. Nun gehe ich noch weiter und sage, sind Physik und Ethik einander coordinirte Wissenschaften, und ist in der einen ein solches Uebergehen in die andere nothwendig, so wird umgekehrt auch in der andern ein Uebergehen von dieser in jene nothwendig sein, sonst wären sie nicht einander coordinirt, und wenn dies etwa in der Wirklichkeit der Wissenschaft nicht sollte zum Vorschein kommen, so würden wir geneigt sein zu behaupten, daß dies ein Mangel sei. Dies ist lange Zeit die Geschichte dieser Wissenschaft gewesen, und diese Seite blieb daher noch unausgebildet. Man hat in anderer Zeit dies entwikkelt, aber nicht auf die rechte Weise. Sezen wir dieses fest, ist das Hinübergehen gegenseitig und nothwendig, so kann dieses seinen Grund nicht haben in dem Entgegengesezten, denn das Coordinirte ist eben wegen seiner Besonderheit entgegengesezt; es muß also begründet sein in dem, was über ihrer Entgegensezung liegt, also muß es in jener höheren Wissenschaft begründet sein, die wir Dialektik nannten; was würde dann folgen? Offenbar, daß der erste Theil unseres Verfahrens nicht so einfach sein kann, wie es anfänglich schien, daß wir uns nicht begnügen können mit dem Zurükkgehen auf die Ethik, sondern daß wir, um einen nothwendigen Grund zu haben für das Hinübergehen auf die Physik, zu jener höheren Wissenschaft aufsteigen müssen, aber daß wir dies nicht zu thun haben um unsere Disciplin, sondern nur um das Uebergehen zur Physik zu begründen. Wenn ich nun gesagt habe, wir können den Ort für unsere Disciplin in der Ethik nicht finden, wenn wir nicht die menschliche Sinnlichkeit als Gegebenes voraussezten, so werden wir gleich am Anfange in diese Nothwendigkeit kommen, und so zu dem Gebiet jener höheren Wissenschaft gelangen müssen.

Erster Theil.

Allgemeiner speculativer.

Die erste Aufgabe des speculativen Theils der Aesthetik dem Wege gemäß, den wir eingeschlagen haben, besteht für uns darin, den Ort der Kunstthätigkeit in der Ethik zu finden. Es ist aber allerdings in dieser Aufgabe eine große Schwierigteit enthalten, und sie läßt sich, wie die Sache gegenwärtig liegt, nicht auf eine vollkommene Weise beseitigen. Diese Schwierigkeit besteht nämlich darin, daß wir nicht sagen können, daß es eine Ethik gäbe, auf die man sich ohne allen Widerspruch berufen könnte, sondern die Gestaltung dieser Wissenschaft ist in die Mannigfaltigkeit der philosophischen Systeme verflochten. Daher indem man sich auf eine bestimmte Gestaltung der Ethik beruft, so folgt daraus, daß man ein bestimmtes philosophisches System voraussetzt; dieses aber hat keine allgemeine Anerkennung und daraus folgt, daß die Aesthetik, wenn sie auf diese Art begründet werden soll, auch wieder mit in die Differenz der philosophischen Systeme verflochten wird, und daß man sagen kann, jedes philosophische System muß seine eigene Aesthetik haben. Deshalb kann es einen vollkommen sichern Anfang für unsere Disciplin nicht eher geben, als bis dieser Streit erledigt und ein

System der Wissenschaft allgemein anerkannt ist. Dieß hieße aber die Sache aufschieben bis ins Unendliche oder absolut Unbestimmte. Es zeigt nämlich die Geschichte des menschlichen Wissens dies deutlich, daß sie in dieser Beziehung in entgegengesezte Perioden zerfällt; in Zeiträume, wo eine Gestaltung des Wissens allgemein anerkannt ist, wo aber dann eine andere Periode folgt, in welcher diese Anerkennung aufgehoben wird, und mit diesem Aufhehen ist eine Genesis von einer Mehrheit von relativ entgegengesezten Methoden gewöhnlich verbunden. So gab es eine Zeit der allgemeinen Herrschaft der aristotelischen Philosophie, aber diese Periode hatte ihren Verfall, und da gestaltete sich eine Mannigfaltigkeit von philosophischen Systemen. Diese Erscheinung hat sich öfters wiederholt, und man kann also nicht sagen, daß sie sich nicht mehr wiederholen werden. Gesezt also, es käme eine Zeit, wo ein System anerkannt wäre, so ist dies doch immer noch als provisorisch zu denken, und so wäre auch da das Aufstellen der Ethik nur problematisch. Diese Verlegenheit verschwindet jedoch einigermaßen dadurch, daß wir die specielle Richtung haben, das, was zu aller Zeit als Kunst gegeben ist, auf seine Gründe, die in jener Wissenschaft liegen, zurükkzuführen. Wir werden also alle Formationen der Ethik, die darauf keine Rücksicht nehmen, als für unsern Zweck unbrauchbar, bei Seite legen; und es fragt sich nur, was für eine Ethik es sein muß, in der wir sollen die Begründung der Aesthetik finden. Denken wir uns nun eine Sittenlehre, die einseitig sey, entweder nur Pflichtenlehre oder Tugendlehre, und die es also im ersten Falle nur zu thun hat mit dem, was man von einem Menschen im Allgemeinen oder in bestimmter Beziehung fordert, so kann uns diese nichts nüzzen, denn es ist noch niemandem eingefallen, dieses als Pflicht aufzustellen, daß jemand ein Künstler sein müsse; und wenn wir auch nur von der pathematischen Seite ausgehen wollen, so sieht es jeder als Mangel an, wenn es Jemandem an Geschmakk fehlt, aber geht

man von dem obigen Standpunkt der Sittenlehre aus, so sieht es keiner als sittlichen Mangel, sondern als Naturmangel an. Ebenso, wenn sie bloß Tugendlehre ist; denn setzt man die Kunst einmal voraus, dann muß es Tugenden geben, die der Künstler in seinem Berufe zu üben hat, dies würden aber solche sein, die sich gar nicht auf den Künstler beziehen, sondern die bei jedem Berufe sein können. Wo also die Sittenlehre sich auf einen solchen Punkt stellt, und in so einzelnen Umkreis, da kann sie die gesuchte Begründung nicht enthalten, und es bleibt nur zweierlei übrig, entweder fehlt es einem solchen philosophischen Systeme ganz an der Fähigkeit, dieses Gebiet zu begründen, oder man muß aus dem Gebiet der Ethik hinwegspringen, und die Begründung der Aesthetik in einem Höheren suchen. Aber wenn die Kunstthätigkeit doch eine freie Thätigkeit des Menschen ist, und vom Willen ausgeht, so muß man doch sagen, daß dies unrecht ist, wenn nicht alles, was als menschliche Thätigkeit zu begreifen ist, aus der Ethik begriffen wird, da ihr doch nur die Physik gegenübersteht. Nun kann jedem eine Parallele einfallen, wo dieses Bedenken aufgehoben scheint. Man kann einwenden, das Denken sei ja auch eine freie Thätigkeit, und wenn man es in seinem ganzen Umfange zusammenfasse, so führe es auf den Begriff der Wissenschaft und also auf das Wissen; nun aber wird die Begründung der Wissenschaft auch nicht in der Ethik gegeben, und also sei dies ganz dasselbe. Diese Parallele braucht gar nicht angefochten zu werden, es ist ohne dies etwas altes, worin auch wahres liegt, daß man Wissenschaft und Kunst als coordinirt einander gegenüber stellt; also müssen beide eine gleiche Begründung haben. Will man aber beide des überheben, und sollen sie beide nur überhaupt ihre Begründung finden in dem, was über jenen beiden Wissenschaften liegt, so wird sich doch die Unmöglichkeit davon darstellen, wenn man, wie wir es thun, die Kunst als ein vor der Theorie und wissenschaftlichen Begründung schon Vorhandenes ansieht. Denn das Vorangehen

läßt sich nicht begreifen, ohne die menschlichen Sinnenvermögen im Verhältniß nach Außen vorauszusezen, und dieses ist nicht zu verstehen ohne den Begriff der Außenwelt, und dieser Begriff ist doch Eigenthum der Physik. Es wird aber auf der Seite der Wissenschaft dasselbige sein. Denn hier tritt dieses auch ein; die Richtung auf das Wissen, und Elemente des Wissens und Versuche es zusammenzustellen, sind immer schon da, ehe die Frage entsteht nach dem Grund und der Bedeutung des Wissens, also auch nach der Aufgabe, aus den verschiedenen Gestaltungen des Wissens den Kreis der Wissenschaft zu begreifen. Aber hier findet man sich überall in einem Orte, der den Gegensaz schon voraussezt, eine Verschiedenheit der Gegenstände, so wie in dem Verfahren des Wissens, und dies Leztere gehört ebenso in die Ethik als den Ort, worin die freie Thätigkeit des menschlichen Geistes begründet wird, als jene Gegenstände des Wissens in die Naturwissenschaft gehören. Die Bedenklichkeit bleibt also stehen auf beiden Seiten, und ist eben so für jene Aufgaben, die uns jezt nicht interessiren. Soll nun die Aesthetik, so wie wir es wünschen, begründet werden, so folgt, es muß uns gegeben sein eine vollständige Anschauung von den freien Thätigkeiten des Menschen, in sofern sie zu seinem geistigen Leben gehören. Nun fragt es sich also, ob dies zunächst ein Punkt sei, der in die Ethik gehört. Fassen wir die Aufgabe der Ethik weiter als sie unter der Form der Tugend und Pflichtenlehre erscheint, so daß darin Gesezе aufgestellt werden sollen für die freie Thätigkeit des menschlichen Geistes, so muß daraus auch begriffen werden können der Complex von allem, was durch diese freie Thätigkeit möglich ist, und also wirklich werden muß, und dies angenommen, so folgt, die Ethik muß also auch gleich auf den Inbegriff dessen, was durch die menschliche Thätigkeit möglich ist, und wirklich werden soll, Rükksicht nehmen, so daß dies durch sie zu begreifen ist; und dann muß die Kunstthätigkeit entweder mit begriffen werden, oder sie ist etwas, was in diesen

Complex gar nicht gehört, und also eigentlich nicht sein soll. Wenn wir nun die Thätigkeiten, die unser geistiges Leben bilden, auf diese Weise fassen wollen, so ist uns nichts anders gegeben, als das, was wir aus der Ethik herausnehmen sollen, erst vorläufig zu diesem Behufe hineinzulegen, da sie selbst noch nicht so behandelt ist, und den Versuch zu machen, eine Anschauung von der gesammten freien menschlichen Thätigkeit zu bilden.

Hier werden wir uns leicht verständigen über zweierlei, aber die Art der Verständigung wird hier auch nur unserer Aufgabe angemessen sein; nämlich wenn es einleuchtet, daß auf diese Art die menschlichen Thätigkeiten zusammengefaßt werden können, so werden wir daran für unsere Sache genug haben, aber die Begründung dieser Construction der Ethik höher hinauf müssen wir dieser selbst überlassen. Was ich nun feststellen wollte, ist folgendes: Wir unterscheiden in den freien menschlichen Thätigkeiten solche, von denen wir voraussezen, daß sie von Allen, die wir unter den Begriff Menschen subsumiren, auf dieselbe Weise verrichtet werden und auf dieselbe Weise vorkommen, identische Thätigkeiten, und solche, bei denen wir gleich die Verschiedenheit voraussezen, individuelle Thätigkeiten. Wenn wir z. B. nur im Allgemeinen uns vorstellen das Denken, so werden wir dies gleich denjenigen Thätigkeiten zugehörig ansehen, die wir als identisch voraussezen, sonst würde eine Verständigung zwischen jeden zwei gegebenen Menschen gar nicht möglich sein. Aber betrachten wir nun das Denken in seiner Wirklichkeit, so denkt Jeder hier in einer bestimmten Sprache, und darin schon liegt eine Verschiedenheit; so daß wir das Denken zwar im Allgemeinen als identisch sezen, aber zugleich, daß es sich in der Wirklichkeit differenzire. Nehmen wir ein anderes Beispiel, um das Entgegengesezte anschaulich zu machen, so ist auch das Empfinden eine menschliche Thätigkeit. Allerdings ist es hier die Frage, ob dies auch eine freie Thätigkeit ist, und wenn man

fragt, hängt es von mir ab, ob ein solcher Act so oder so ausschlage, ob mir etwas angenehm oder unangenehm sein soll, so kann man im einzelnen dies nicht sagen. Ist aber deshalb diese Thätigkeit keine freie Thätigkeit? Ob ich mich von etwas afficiren lasse, hängt doch immer mehr oder weniger von meiner Freiheit ab; denn wenn meine freie Thätigkeit in einem hohen Grade eine bestimmte Richtung nimmt, so werde ich nicht afficirt von dem, von welchem ich unter andern Umständen afficirt werden würde. Ist einer in Gedanken recht vertieft, so kann man ihm allerlei anthun, von dem er nicht afficirt wird; also hängt doch die Möglichkeit einer solchen Afficirung vom Zustande der freien Thätigkeit ab. Fragen wir aber, wie ist es mit dem Empfinden selbst, ist dies ein solches, was wir überall als identisch voraussezen, oder nicht; so scheint schon in dem Vorhergesagten die Antwort zu liegen, daß dies nicht der Fall ist, und wir sezen es als ursprünglich verschieden. Denn Niemand bestrebt sich, den andern zu verbessern, wenn er sagt, ich empfinde dasselbe anders als du, sondern man sezt gleich die Differenz der Persönlichkeit für das sinnliche Gebiet voraus. Nun giebt es allerdings auch Empfindungen, die weit mehr geistiger Art sind; z. B. der Eindrukk, den uns eine sittliche Handlung macht, ist allerdings auch eine Empfindung, und wenn wir fragen, gilt es auch hier, daß nicht alle auf dieselbe Weise empfinden, so scheint es freilich hier anders zu sein. Was gut schmekkt oder riecht, ob diese sinnlichen Empfindungen in Allen gleich sind oder nicht, ist rein zufällig; aber was man beifällig empfindet, oder mit Unwillen verwirft, scheint, als würde es von jedem eben so verlangt, wie von sich selbst. Allein diese Voraussezung beruht noch auf einer andern, die noch etwas Früheres zwischen den Menschen sezt, als die des Identischen. Denn man würde nicht voraussezen, daß ein jeder barbarische Mensch das, was wir als Gutes und Böses empfinden, ebenso empfinden soll als wir, und fragen wir, worauf sich die Voraussezung gründe, daß einer von

unseres Gleichen ebenso empfinden soll, wie die andern, so ist sie nur begründet auf eine schon früher zwischen ihnen bestehende Gemeinschaft, und dies ist eine Aufhebung der Differenz, und so zeigt es sich denn, was nicht in dies gemeinschaftliche Gebiet gehört, darin gestatten wir gleich die Mannigfaltigkeit auch der sittlichen Empfindungen, und somit werden wir im Wesentlichen die eine Art ebenso anzusehen haben wie die andere, also ist diese Differenz das Ursprüngliche. Sehen wir nun diese Differenz als etwas Allgemeines an, so daß jede menschliche Thätigkeit von der einen oder andern Art sein müßte, und fragen wir, wohin dann die Kunstthätigkeit gehöre, so kommt man allerdings mit der Beantwortung in Verlegenheit. Denn wenn wir z. B. an den allgemeinen Typus einer einzelnen Kunst, wie etwa der Malerei, denken, so erscheint dieser im Allgemeinen in Allen als derselbe; es ist ein äußeres Hervorbringen von Gestalten. Das Nämliche gilt von der Musik, in sofern sie auf der Bewegung der Stimmwerkzeuge beruht. Aber die Sache genauer betrachtet, so muß man sagen, daß diese Identität eigentlich gar nicht die Sache selbst ist, sondern wenngleich wir von der selbstthätigen Seite ausgehn, so läßt sie sich doch nicht von der pathematischen trennen; und so ist dieses einzelne Hervorbringen von Formen nicht an und für sich die Malerkunst, sonst würde z. B. die Verfertigung eines Grundrisses von einem Gebäude, einer Stadt oder Gegend ebenfalls in diese Kunst gehören, dies würde aber niemand behaupten. Also ist diese Thätigkeit an und für sich betrachtet nicht die Kunst um ihrer Identität willen, sondern nur, indem sie einen bestimmten Eindruck hervorbringen will. Nimmt man die Sache so, dann wird freilich die Kunst, in sofern sie ein methodisches Verfahren ist, das in dieser Richtung liegt, als ein Verschiedenes erscheinen, aber freilich nicht unmittelbar als ein in jedem einzelnen Menschen Verschiedenes, wohl aber als in jedem einzelnen Complex von Menschen verschieden; sie erscheint so in einer nationalen Differenz, da nicht ein jedes

Volk daſſelbe für ſchön hält, wie das andere, alſo dieſen Eindrukk nicht auf dieſelbe Weiſe empfängt. Da nun aber die Hervorbringung ſelbſt gleich eine Richtung hat auf einen ſolchen Complex, ſo kann ſie gar nicht als eine perſönliche Thätigkeit angeſehen werden, ſondern wird eine nationale. Der Künſtler will ſein Werk nur äußerlich machen um der Nation willen, der Ort des Kunſtwerks iſt immer ſein Volk; und ſo wie wir uns auf dieſem Punkte feſtſtellen, ſo folgt, daß die Kunſt auf der nationalen Differenz beruht, und dieſe weſentlich in ſich trägt.

Es iſt hier eine Schwierigkeit, die noch der eine oder der andere machen könnte, nicht zu übergehen. Als wir das Denken aufſtellten als ein Beiſpiel κατ' ἐξοχήν von ſolchen Thätigkeiten, die im Allgemeinen dieſelben wären, ſo geſchah dies gleich mit der Beſchränkung, daß es in der Wirklichkeit different ſei in der Sprache, und die Sprache iſt ebenſo etwas nationales. Warum kann man alſo die Sache nicht umkehren und ſagen, das Denken trägt noch die nationale Differenz in ſich, wenngleich noch identiſches darüber liegt; und warum könnte man es nicht auch mit der Kunſt umkehren und ſagen, ſie iſt im Allgemeinen identiſch, aber ſie differenzirt ſich in der Wirklichkeit? und wenn man es ſo umkehren kann, ſo iſt der Gegenſaz nicht feſtgehalten, ſondern aufgehoben; die Differenz beſteht, aber ſie iſt nichts, wonach man die Thätigkeit theilen kann. Wollen wir alſo den Gegenſaz als Eintheilungsgrund gelten laſſen, ſo müſſen wir dieſes Bedenken beſeitigen. — Hierzu läßt ſich eine ſchon früher von uns gebrauchte Formel in Anwendung bringen. Als wir von ſinnlichen Empfindungen redeten, iſt ſchon geſagt worden, es ſuche keiner den Andern in Uebereinſtimmung mit ſich zu bringen; und dies konnte ſeinen Grund nur darin haben, daß die Differenz hier allgemein vorausgeſezt war. Sehen wir nun das Denken ſo an, wie wir es zulezt gethan haben, und ſagen, es beruhe auf der nationalen Differenz, ſo wird dies falſch ſein, ſobald jene Formel angewandt wird. Die nationale Differenz liegt zwar in der

Sprache, aber es ist ein Bestreben des Denkens, diese Differenz aufzuheben, und es stellt die Gesetze des Denkens für alle Menschen auf. Dies setzt also die Identität voraus; denn wenn einer diese Gesetze nicht anwendet, so richtet ihn jeder auch in der differenten Sprache. Aber sobald wir uns auf unser Gebiet des Empfindens und des Geschmakks begeben, so läßt es sich niemand einfallen, den nationalen Geschmakk zu corrigiren. Dies geschieht erst dann, wenn eine Gemischtheit zwischen zwei Nationen entstanden ist, und dann ist es die Frage, ob sich nicht die Differenz des Geschmakkes aufheben läßt. Aber wenn nicht die Nationalität im Verschwinden ist, so ist auch dies nicht durchzuführen. Betrachten wir nun die Eintheilung unsers Gegenstandes, so würden wir ihn wohl nur unter eine solche Theilung zu bringen haben, der die Differenz das Ursprüngliche ist.

Aber wir wollen noch eine andere Theilung hinzunehmen. Es giebt nämlich wesentliche geistige Thätigkeiten, die ihr Wesen, unmittelbar betrachtet, nur innerhalb des einzelnen Lebens selbst haben, und andere, deren Wesen es ist, daß das einzelne Leben aus sich herausgeht, und etwas in einem andern hervorbringt, gleichviel, ob in Beziehung auf sich, oder in Hinsicht des Gesammtlebens. Z. B. wenn wir das Denken betrachten als eine Thätigkeit des geistigen Lebens, so hat dies sein Wesen ganz innerhalb des Menschen selbst, ob und wie weit er seine Gedanken herausgiebt, ist dabei etwas secundäres, das Denken vollendet sich in ihm selbst, und wir nehmen das Wort in der weitesten Bedeutung sowohl des sinnlichen als des höchsten. Auf der andern Seite, wenn wir auf die Wirksamkeit des Menschen in der Außenwelt sehen, von den allerersten Operationen an, durch die er in eine solche Verbindung der Thätigkeit mit derselben tritt, so sind dies solche Thätigkeiten, die ihr Wesen im Heraustreten haben. Das Innere ist nur der Impuls, den wir in dieser Beziehung für nichts achten, wenn es nicht von ihm aus zur wirklichen Handlung kommt. Alle Bearbeitung und Behandlung

der Natur gehört zu dieser Art von Thätigkeit. Wenn wir nun diese beiden Gegensäze zusammenfassen, so daß wir sie ineinander aufheben und sagen, in jedem Gliede des einen Gegensazes müssen die beiden Glieder des andern Gegensazes sein, und so umgekehrt, so wird sich leicht ergeben, daß darin der Complex von menschlicher Thätigkeit beschlossen ist; was immer der Fall sein wird, wenn man zwei solche Gegensäze in irgend einem Gebiete auffindet, und in einander aufnimmt. Denn wenn wir uns fragen, sollte es menschliche Thätigkeiten geben, die nicht den einen oder den andern Character hätten, daß man die Identität voraussezt oder die Differenz, so würde sich leicht ergeben, daß kein Drittes vorhanden wäre, und eben so wenig in Beziehung auf den andern Gegensaz solche, welche nicht entweder im Menschen, oder außer dem Menschen thätig sind. Da es uns jezt nur darauf ankommt, den Ort zu finden, in den wir die Kunstthätigkeit aufnehmen können, so wird nur der eine Gegensaz übrig bleiben, von dem wir gesagt, wir können die Kunstthätigkeit nach der ganzen Art, wie sie entsteht und beurtheilt wird, nicht anders ansehen, als es ist eine solche, wo die Differenz vorausgesezt wird, und so ist noch die Frage, gehört sie zu den Thätigkeiten, welche ihren Zwekk und Richtung im Aeußern haben, oder zu denen, die im Menschen selbst beschlossen werden. Wenn wir uns diese Frage vorlegen, so können wir freilich sehr auf beide Seiten gezogen werden.

Denken wir den Maler und Bildhauer, die ihr Werk verfertigen, so ist dies doch außer dem Menschen; ihre Thätigkeit hat nicht eher das Ziel gefunden, bis das Werk dasteht; da würde es scheinen, als ob die Kunst unter diese Thätigkeit gehöre. Aber wenn wir dagegen den mimischen Künstler betrachten, so scheint es, als ob sein Werk sich wieder ganz in ihm selbst vollbringt, er bringt nur Bewegungen hervor; und betrachten wir noch unter den Musikern den Sänger, so bringt dieser sein Werk noch an sich selbst hervor, und was er hervorbringt, sind

Bewegungen seiner Stimmwerkzeuge; freilich das Ende davon sind Töne, aber diese sind eigentlich nirgends als in den Bewegungen, und diese Bewegungen sind nichts anderes als die Töne selbst, da ist also das Vollbringen der Thätigkeit in sich selbst und in einem Aeußern nicht zu unterscheiden. Wenn wir aber bei der Mimik stehen bleiben, so steht diese entschieden auf der andern Seite, und so scheint es, als wenn wir wieder dahin kämen, daß die Kunst auch in dieser Beziehung nicht eins ist, sondern daß wir sie theilen müssen, so daß einige Kunstwerke der Mensch in sich selbst vollbringt, andere an einem Andern. Alsdann wären wir gar nicht auf dem Wege, den allgemeinen Begriff der Kunst zu finden, sondern entweder würde es gar keinen allgemeinen Begriff der Kunst geben, und es müßten die Gebiete speciell betrachtet werden, oder wir müßten einen andern Weg einschlagen. Wenn wir aber die bildenden Künste genauer betrachten, so ist die Frage in Beziehung auf das, was wir als das eigentliche Kunstwerk ansehen, ob das äußere Bild das ist, was wir eigentlich unter den Begriff der Kunst aufnehmen. Sehen wir dem Bildhauer zu, so finden wir, daß er am äußeren Werke das wenigste macht, das meiste läßt er da durch andre vollziehn, die gar nicht Künstler sind, sondern mechanische Arbeiter. Der Bildhauer stellt seine Statue dar in weichem Thon, das im harten Stein ist nicht sein Werk, sondern das Werk der Arbeiter; dies ist nur Nachahmung. Das Modell selbst ist ebenfalls nur die Nachahmung des innern Bildes, und das stellt er dar in einem Stoffe, der gar nicht bleiben kann, sondern nur als Uebergang zwischen dem Urbild und dem, was nur die mechanisch zu vollbringende Nachahmung von jenem ist. Betrachten wir nun den lezten Proceß, wodurch das eigentliche Werk zu Stande kommt, so werden wir finden, daß die leitenden Regeln, wonach es zu Stande kommt, die sind, die wir als etwas Technisches abgeschnitten haben, so daß wir unsere Theorie vollbringen zu können glauben, ohne diese Regeln, wodurch das

Werk wird. So haben wir uns folglich schon vom äußern Werke getrennt, und das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk, dies müssen wir betrachten; denn das äußere ist nur ein später hinzukommendes, was sich eben so verhält zu dem innern, wie sich die Mittheilung des Denkens durch die Rede oder Schrift zu dem Denken selbst verhält. So wie wir nun das Denken gesezt haben, als ein solches, das sich innerlich vollbringt, eben so werden wir es auch mit der Kunstthätigkeit zu halten haben. Allein wir können dies nur gelten lassen, wenn wir sehen, daß es sich eben so auch mit andern Künsten verhält. Was diejenigen betrifft, wo das Aeußere sich nicht für sich allein auffassen läßt, so ist es nicht nöthig, über diese etwas zu sagen. Aber wie ist es z. B. mit dem Dichter. Man sieht leicht, dieser hat einige Aehnlichkeit mit dem Musiker in Beziehung auf diesen Gegensaz. Allerdings kann er sein ganzes Gedicht in sich haben, wie der Musiker auch, ehe er es herausgiebt; aber er wird es nur in sich haben können, in sofern er es wirklich innerlich spricht. Denn zur Vollkommenheit des Gedichts gehört so vieles, was man nur hören kann, was sich folglich mit den Gedanken nicht abthut, wie der Rhythmus. Nun kann man freilich sagen, der Dichter kann das Gedicht in sich sprechen und in sich hören, ohne auch nur die Sprechwerkzeuge zu bewegen; also ist das rein Innerliche das eigentliche Kunstwerk, und da wird er schon die Unvollkommenheit des Versbaues eben so wahrnehmen, ohne das äußere Ohr. Denkt man sich den Dichter, der so sein Werk in sich hat, und wir sezen ihn als stumm geworden, durch irgend etwas, was würde er da zu thun haben, wenn er das zweite noch machen wollte, die äußere Hervorbringung? Da muß er seine Zuflucht zu der Feder nehmen, und wenn er das Gedicht aufgeschrieben hat, wie verhält sich dies zu dem Innern? Dem Wesen nach eben so wie das Thonmodell zu dem Urbilde, aus welchem andere die Statue dann machen. Der stumme Dichter kann sich nicht weiter helfen als bis zum Geschriebenen;

andere können nun dies Schwarz auf Weiß lesen, und dies ist das Ende des Herausstellens, das sich zum innern Bilde verhält, wie die Natur zum Urbilde, dessen erstes Abbild das vergängliche Thonmodell war. Ueberall also können wir unterscheiden eine rein innerliche Thätigkeit, welche doch das eigentliche Kunstwerk ist, und das Heraustreten als ein zweites, wozu es der eigentlichen Kunstthätigkeit nicht einmal bedarf. Das Leztere kann bei einem andern Beispiele noch sehr stark angefochten werden von Seiten der Malerei. Der Maler hat als eigentliche Erfindung ein rein inneres Bild, und fragen wir, was zu diesem innern Bilde gehöre, so sind dies nicht blos die Linien und Umrisse, sondern auch die Beleuchtung dazu, also der Gegensaz von Licht und Schatten; aber nicht nur dieses, sondern auch die Färbung gehört zu dem Bilde, denn sonst würde äußerlich eine bloße Zeichnung entstehen, und fragt man, gehört die Färbung auch zu dem innern Bilde, so wird dies Niemand läugnen können. Wenn man sich nun freilich denkt, daß der Maler während des Werkes manches noch ändert, und daraus schließen will, daß also doch das Aeußere nur das Kunstwerk sei, da er die eigentliche Kunstthätigkeit und nicht blos die mechanische darauf verwende, so wäre dies doch nichts anders, als wenn der Dichter das Gedicht aufschreibt, und nachher wohl vieles wieder ausstreicht und ändert. Die Sache ist diese, daß der Künstler an seinem innern Werke selbst ändert, und es nicht auf einmal festhält, und zu diesen Aenderungen kommt er durch die äußere Darstellung. Freilich aber ist dies eine Unvollkommenheit, denn die wahre Vollkommenheit ist doch offenbar diese, daß der Künstler sein Urbild vollkommen in sich trage, ehe er äußerlich thätig ist. Dies gilt so gut beim Maler wie beim Dichter, und jenes verräth für beide gleiche Unvollkommenheit, aber dies dürfen wir nicht in Rechnung bringen, wo es sich um das Wesen der Sache selbst handelt. Daher wird sich die Sache so stellen, daß wir sagen, die eigentliche Kunstthätigkeit ist etwas, was sich rein

innerlich vollbringt, und das Aeußere ist erst zweites, was als solches auf eine mechanische Weise wird, und daher nicht mit unter den Begriff der Kunst gehört. Soll dies aber allgemein aufgestellt werden, so gehört noch dazu, daß man berechtigt sei, diesen Unterschied des Innern und Aeußern auch in allen Künsten nachweisen zu können.

Nun könnte man sagen, der Mimiker macht davon eine bedeutende Ausnahme, denn das innere und äußere Bild ist ja nicht zu unterscheiden. Sieht man auf die Bewegungen, mit welchen die mechanische Kunst die Reden, die der Ausdrukk der Gemüthsstimmung sind, begleitet, so ist es ganz eines und dasselbe, wenn der Mensch eine Geberde macht, die dieses ausdrükkt, und es ist da kein Inneres, was vom Aeußeren zu unterscheiden wäre. Aber es ist dies in der That nur Schein, und beides gar nicht dasselbe. In den Bewegungen des leidenschaftlichen Mannes ist kein solcher Unterschied, der ist aber auch als solcher kein mimischer Künstler; denn bei diesem leztern denken wir gar nicht die Bewegungen entstanden aus den unmittelbaren Gemüthsbewegungen, die sind die eines andern, und wenn er sich in diese hinein zu versezen sucht, so wird es damit nicht so, daß diese Bewegungen unmittelbar aus seinen Gemüthsbewegungen hervorgehen, sondern es tritt eine Besinnung dazwischen, und diese ist eigentlich das Innere. Fragen wir, warum sind die Bewegungen eines Zornigen z. B. nicht eben so gut ein Kunstwerk, wie wenn ein Zorniger auf der Bühne dargestellt wird, so ergiebt sich, die Bewegungen des Zornigen halten kein Maaß, und deswegen sind sie unschön; denn daß es gemessen sei, ist die ursprüngliche Forderung an das Kunstwerk. Allerdings giebt es etwas im Menschen, was wir durch Grazie bezeichnen, und wenn ein Mensch, der eine natürliche Grazie hat, wirklich zornig wird, so werden seine Bewegungen nie so unschön werden, als bei andern; aber tragen seine Bewegungen den Character des Vorherbewußten und Gemessenen, und machen sie so den Eindrukk der

Kunst, so werden wir sagen, er sei nicht mehr der Zornige, sondern das äußere Bild eines Zornigen sei in ihm erst innerlich geworden, und also eine Besinnung dazwischen getreten, die diese Bewegung hemmt, der Zornige an sich hat diese Hemmung nicht. Der Unterschied verbirgt sich mehr, weil alles am Menschen ist, aber da ist er doch, da wir Kunstwerk und Naturwerk unterscheiden. Wenn wir also den Unterschied des Innern und Aeußern noch auf diesem Gebiete finden, wo man es am wenigsten erwartet, so sehen wir, daß dieser Unterschied wohl ein allgemeiner ist. Mithin werden wir sagen müssen, die eigentliche Kunstthätigkeit ist das Innere, und das Heraustreten ins Werk erst das zweite, und bei diesem gehen die technischen Regeln an. Die Kunstthätigkeit gehört also unter diejenigen menschlichen Thätigkeiten, die den Character haben, daß wir bei ihnen das Individuelle in seiner Differenz von anderem voraussezen, aber zugleich gehört sie zu den Thätigkeiten, die dem Wesen nach in sich selbst sind, und nicht in einem andern vollbracht werden, die Kunst ist also eine immanente Thätigkeit, bei welcher man die Differenz voraussezt. Wir haben dies apagogisch gefunden, das heißt durch Abweisung des Gegentheils, diese Form gewährt zwar Sicherheit, aber keine Anschaulichkeit. Wir müssen daher nun untersuchen, mit welchen andern Thätigkeiten die Kunstthätigkeit zusammen sein kann, und dann dieselbe an und für sich betrachten.

Haben wir es nun nicht mit solchen Thätigkeiten zu thun, die wesentlich etwas außerhalb der Thätigkeit bewirken, sondern mit solchen, die immanent sind, so gehört daher auch alles Denken in dieses Gebiet, da das Sprechen, welches das Aeußerliche bildet, nicht das Ursprüngliche ist, so wenig als das äußere Kunstbild. Das Denken, so in seiner Allgemeinheit betrachtet, ist freilich ein solches, wobei wir die Identität in Allem voraussezen; denn wo eine Differenz im Denken ist, da suchen wir sie noch auszugleichen, und wollen wir nicht einen entschiedenen Skepticismus als Princip aufstellen, so giebt es auch verschiedene

Formen, das Denken hervorzubringen, in welchen alle einig sind, und so weit dieses geht, reicht auch das Gebiet, wobei die Selbigkeit (Identität) in allen vorausgesezt wird. Nun kann man doch nicht läugnen, daß die Kunst es auch mit dem Denken zu thun hat, und es ist unmöglich, sich auf irgend einem Gebiete derselben eine Vorstellung davon zu machen, wie das Kunstwerk rein innerlich zu Stande kommt ohne alles Denken. In der Poesie sind alle Elemente Gedanke, aber auch bei allen andern Künsten ist es dasselbe. Der Ausdrukk Denken leidet freilich einen verschiedenen Gebrauch. Nimmt man es im weitern Sinne, so gehören auch alle sinnlichen Vorstellungen und Bilder von den Gegenständen dazu, wenn sie nur nicht ganz einzeln sind, sobald man sich nur ein Thier vorstellt, als das Bild einer bestimmten Gattung, so ist dies auch ein Gedanke. Nun aber haben es die bildenden Künste durchaus mit solchen Vorstellungen zu thun, und so vollbringen auch diese ihr Werk nicht ohne Denken; und so wird es schwerlich eine Kunst geben, die davon ausgenommen werden könnte, als etwa die Musik. So wie wir aber einen solchen Unterschied finden, so muß wieder ein Bedenken entstehen, ob wir einen allgemeinen Grund in dem Begriff der Kunst dazu finden können, was wir aber jezt noch dahingestellt sein lassen wollen. Wie wir aber schon vorläufig festgestellt haben, die Kunst gehöre nicht zu denjenigen Thätigkeiten, wobei wir die Selbigkeit vorausseżen, so folgt, daß dies auch von der Poesie gelte, und also muß es ein Denken geben, bei dem man die Selbigkeit vorausseżt, und ein anderes, bei dem dies nicht der Fall ist, sondern wo man die Differenz vorausseżen muß; und wenn dieser Saz sich realisirt, so hört die Schwierigkeit auf. Wovon soll man aber ausgehn, um einen solchen Unterschied festzustellen? Da weiß ich freilich nichts anders zu sagen, als etwas was ganz trivial klingt, aber doch den Grund der Sache in sich schließt; jeder wird sagen: in dem poetischen Gedanken sucht niemand eine Wahrheit. Wenn dies nun freilich auf der einen

Seite sehr trivial klingt, so kann es doch auf der andern Seite auch leicht geläugnet werden. Man kann sagen, wenn man den Gedanken gar nicht wahr findet, so ist dies ein schlechtes Kunstwerk; aber doch ist die Wahrheit in Beziehung auf den Gedanken hier eine andere, als diejenige, die man im Denken sucht, wobei man die Selbigkeit voraussezt. Man denke sich, es wäre in einem Gedicht ein Character dargestellt, wenn da einer sagt, in diesem Character ist keine Wahrheit, so ist dies ein Tadel der Poesie; wenn aber einer sagt, in dem einzelnen Menschen, der dargestellt wird, ist keine Wahrheit, sondern es ist Erdichtung, so ist dies etwas anderes. In jenem Fall ist das Denken ein solches, daß ihm in der Art, wie es gegeben wird, kein einzelnes Sein entspreche, jedoch im Allgemeinen kann der Character richtig sein. Aber die Wahrheit des Characters besteht darin, daß verschiedene Arten und Weisen zu denken und in verschiedenen Lagen zu handeln in dem Einen zusammengefaßt sind. Wenn man sich dies zusammendenken kann, so ist der Character richtig, ist etwas Widersprechendes darin, so ist keine Wahrheit darin. Also der Unterschied, den wir festhalten wollen, liegt eben in jenem. Sobald es ein Denken von der Art giebt, daß ihm, wie es ist, ein Sein, sei es ein einzelnes oder ein allgemeines, entsprechen soll, so sehen wir es als ein solches an, welches in das Gebiet der Selbigkeit gehört, und dann hört es auf Kunst zu sein. Dies kann freilich auch wieder Schwierigkeiten haben, denn denkt man sich in der Malerei ein Portrait, so besteht dessen Werth und Vorzug in der Aehnlichkeit, und wenn es nicht der ganzen Erscheinung entspricht, so hat es keinen Werth als Portrait; also könnte man denken, der Gegenstand, welcher hier der Inhalt ist, soll auch einem einzelnen Sein entsprechen, und dies müsse so gefunden werden, wie es da gegeben ist. Es wird aber leicht zu sehen sein, daß man in dem Maaße, wie der Kunstwerth darauf beschränkt wird, auch aus der Kunstthätigkeit herausgeht. Es giebt eine Art und Weise, wie man ein Bild rein

abschreiben kann, aber keiner wird dies ein Kunstwerk nennen, obgleich jener Werth da ist. Eben so, wenn man eine trokkne Pflanze copirte, so ist kein Kunstwerk da, sondern es ist rein mechanisch. Hält man also dies fest, daß in den Fällen, die die Schwierigkeit machen, etwas anderes in dem Kunstwerk sein muß, wodurch es erst zu einem Kunstwerk wird, so hört dies Bedenken auf. So wäre die Poesie kein Kunstwerk, wenn von einem gegebenen Sein aus, jeder andere auf denselben Gedanken käme, als das dem Sein entsprechende. Also können wir unsere Eintheilung noch festhalten und sagen, daß ohnerachtet überall in der Kunst ein Denken im weiteren Sinne vorkommt, und namentlich es die Poesie wesentlich mit eigentlichen Gedanken zu thun hat, so ist doch dieses Denken von dem identischen Denken so unterschieden, daß es ein eigenes Gebiet bildet, welches sich von dem Denken, bei welchem wir die Selbigkeit voraussezen, bestimmt unterscheidet. Wenn wir nun sagen könnten, woran es sich bestimmt unterscheidet, dann erst würden wir von dieser Seite festen Boden haben, und unserer aufgestellten Frage näher kommen. Allein ich kann hier nur vorläufig auf eine Analogie aufmerksam machen. Wenn z. B. die dramatische Poesie Personen darstellt, die im Reden begriffen sind, also lauter Gedanken zur Darstellung bringt, und die lyrische ebenfalls eine Gedankenfolge, nämlich die des Dichters selbst, so unterscheidet sich, so gefaßt, dieses Denken von demjenigen, wobei wir die Gleichheit des Denkens in Allen voraussezen, eben so wie die Production einer Anschauung der bildenden Künste von denjenigen sinnlichen Anschauungen unterschieden ist, bei welchen wir ebenfalls die Identität voraussezen. Haben zwei in der Wirklichkeit denselben Gegenstand vor sich gehabt in demselben Moment und sogar von demselben Punkt aus beschrieben, und es zeigt sich eine Differenz, so daß der eine dies, der andere jenes aussagt, so dulden wir diese Differenz nicht, sondern suchen sie auszugleichen. Da sezen wir die Identität der sinnlichen An-

schauung voraus, und wo sie nicht ist, ist es uns eine Nothwendigkeit, sie hervorzubringen; hingegen fällt dies keinem ein bei den von den bildenden Künsten hervorgebrachten sinnlichen Darstellungen. Also dieser Unterschied ist wenigstens in den beiden Gebieten derselbe und hat denselben Grund. Fragen wir nun, was ist die Ursache, warum wir bei dem einen Identität bezwekken, bei dem andern nicht, so wird man schwerlich auf eine andere Antwort kommen, als auf folgende: Nehmen wir eine sinnliche Vorstellung, welcher eben so, sei es als einzelner oder allgemein, ein Sein entsprechen soll, so denken wir uns den Einzelnen von eben diesem Sein bestimmt, und zwar so, daß das, was in ihm bestimmt wird, in Allen dasselbe ist, und nur, so weit die Selbigkeit geht, so weit suchen wir eine Ausgleichung, wenn Differenz da ist. Das Abhängigkeitsverhältniß des Einzelnen nun, nach welchem er in seiner Geistesthätigkeit von einem andern bestimmt wird, ist der Zustand der Receptivität. Denkt man sich dagegen die Gedankenerzeugung in der Poesie und die Entstehung der Bilder in den bildenden Künsten, so wird man sagen müssen, diese Thätigkeit ist freilich dieselbe, aber sie ist hier nicht in der Form der Receptivität, sondern der Productivität. Wenn nun unser früheres apagogisches Verfahren richtig ist, so müssen wir hier eine Productivität voraussezen, welche auf der Verschiedenheit des einen von dem andern beruht, und nicht auf der Selbigkeit. Allerdings werden wir aber auch ein Gebiet der sinnlichen Anschauung aufweisen können, wo wir die Selbigkeit voraussezen, und was doch eine reine Productivität in sich faßt; dies ist die mathematische Construction; die Aufgabe, ein Dreiekk zu construiren, hängt gar nicht davon ab, ob ich je eins gesehen habe, sondern wir sezen die Selbigkeit voraus und sagen, für einen Jeden muß die Aufgabe ganz dieselbe sein, und ein Jeder muß sie sich ganz auf dieselbe Weise lösen können. Fragen wir aber, gehört hiervon das mindeste in das Gebiet der Kunst, so werden wir dies mit derselben Gewißheit leugnen, mit

welcher wir diese Productivität als eine solche ansehen, wobei die Selbigkeit vorausgesezt wird. Eben so werden wir aber dasselbe auch auf dem Gebiete des reinen Denkens finden. Wenn einem ein Philosoph zumuthet, einen Gedanken zu denken, der für ihn ein Grundgedanke ist, so läßt sich sagen, dieser hat ihn zwar früher gedacht, aber daß ich ihn denke und ihn anerkenne, das ist meine eigene Productivität, und er muthet dann mir zu, davon aus eine ganze Reihe zu produciren, so wie er es thut. Diese Productivität ist eine, bei welcher die Selbigkeit vorausgesezt wird, und wobei das Wissen entsteht; aber aus allem Denken in der Poesie entsteht noch nicht das geringste vom Wissen, sie drükkt nur die Wahrheit des einzelnen Bewußtseins aus. So werden wir sagen müssen, daß wir unser apagogisches Verfahren wenigstens aus dem Gebiet der bloßen Formel in das der Anschauung geführt haben; denn nun haben wir die Verwandtschaft gefunden zwischen diesem Gebiet und dem andern. Es giebt Productivitäten von derselben Art wie die andern, eine Productivität des Denkens und der sinnlichen Anschauung, die den übrigen darin entgegengesezt sind, daß wir keine Selbigkeit vorausseżen, und die deswegen der Ausdrukk sind des Einzelnen als solchen.

Nun werden wir auch unserer Frage näher treten können, womit denn die Kunst an diesem Orte zusammen sein wird. Denn wir haben gar nicht behauptet, daß die Combination von zwei Gliedern unserer Eintheilungsgründe die Eintheilung des Begriffs der Kunst wäre, sondern nur, daß sie der allgemeine Ort sei, wohin die Kunst gehöre. Denn indem wir sagten, daß diese beiden Eintheilungen in ihrer Durchkreuzung allen Thätigkeiten zu Grunde liegen müssen, so liegt dabei die Voraussezung zu Grunde, daß von jeder von diesen vier benannten Arten mehrere Thätigkeiten zusammen sein müssen. Nehmen wir das Leztere an und fragen, was finden wir wohl in uns, wovon wir dasselbe sagen können, daß es eine immanente Thätigkeit ist, die

aber rein der Ausdrukk unseres individuellen einzelnen Daseins ist, so werden wir gleich auf einen Punkt kommen, den Jeder zugeben muß, nämlich auf das, was wir das unmittelbare Selbstbewußtsein nennen. Die Aufgabe ist nur die, sich den Menschen zu denken als sich selbst bewußt, und zwar den einzelnen Menschen. Fragen wir nun, ob dies eine geistige Thätigkeit sei, so wird auch hier das Geistige jeder zugeben, und deshalb auch wohl schon die Thätigkeit; denn Geist können wir nicht blos als leidend denken, denn leidend ist das Todte, der Geist dagegen ist durchaus lebendig und thätig. Nun aber ist gerade in seinem Sichselbstbewußtsein der Einzelne nur der Einzelne; hernach, durch Zerlegung, kann er zwar noch Elemente finden, welche in allen dasselbe sind und gemeinsam, aber wenn er sich in seiner Einheit auffaßt, sich unmittelbar selbst bewußt, ist er nur jenes, und so ist das Ursprünglichste für diesen Ort das Individuelle. Von hier aus werden wir zunächst finden, womit die Kunst an diesem Orte zusammen ist; dies aber mußten wir haben, um die Kunst davon zu unterscheiden und zu dem wahren Begriff der Kunst selbst zu gelangen.

Ist nun die Kunst bald ein Denken, bald ein Bewußtsein, so muß sie da eine Grenze haben, weil nicht alles die Kunst ist. Wir fanden zunächst an diesem Orte das unmittelbare Selbstbewußtsein; wie sich die Kunstthätigkeit dazu verhält, ist damit nicht gesagt. Daher müssen wir dies unmittelbare Selbstbewußtsein erst näher erklären. Einiges liegt nun schon an dem Ort, wo wir es fanden. Es bedarf keiner Erörterung, daß hierunter das Denken des Ich nicht verstanden wird, denn dieses ist allerdings ein solches, das an den andern Ort gehört; es ist eine allgemeine Bezeichnung, und ist nur das Denken eines Ich und ein solches, wo Identität vorausgesezt wird, weil jeder unter dem Ich dasselbe versteht. Wenn ich aber ein unmittelbares Selbstbewußtsein meine, so liegt darin, daß es etwas geben muß, das sich dazu verhält, wie ein mittelbares oder vermitteltes, und

da ist das Denken des bestimmten Ich in irgend einer Beziehung immer etwas durch jenes mittelbare Selbstbewußtsein vermitteltes, und es soll unter dem unmittelbaren etwas verstanden werden, was jenem vorausgeht. Was es dann sei, dafür muß ich mich auf die Erfahrung berufen; es ist dieses: Das Denken des Ich und selbst das Denken des bestimmten Ich, wenn ich mich als dieses Einzelne denke, bleibt immer dasselbe als der Ausdrukk der Beharrlichkeit desselbigen Lebens in der Verschiedenheit der Momente; das unmittelbare Selbstbewußtsein ist die Verschiedenheit der Momente selbst, die einem bewußt sein muß, da ja das ganze Leben nichts ist, als ein sich entwikkelndes Bewußtsein. Fragt man nun weiter, wie kommen wir zu der Verschiedenheit der Momente, und wie verhält sich das unmittelbare Selbstbewußtsein, ist es auch wirklich die Verschiedenheit der Momente selbst oder nur ein Ausdrukk davon, so würden wir dann im lezteren Falle etwas angeben müssen, was früher wäre; aber so wäre es dann ein vermitteltes, und es schließt sich mithin das leztere aus, und es ist bei dem unmittelbaren Selbstbewußtsein nur an die Verschiedenheit der Momente als Lebensmomente zu denken. Sehen wir auf das einzelne Ich als ein in den Entwikkelungen beharrliches, also in einer bestimmten Zeitreihe beständiges und selbiges, so ist doch das Selbstbewußtsein dieser Identität erst ein Abgeleitetes. So wie wir von allem Sekundairen oder Vermittelten abstrahiren, so ist jedes Selbstbewußtsein, das wir als unmittelbar haben, immer ein Beweis von Differenzen der Momente, ein Andersgewordensein, und bezieht sich darauf. Z. B. denken wir irgend eine Gemüthsstimmung, so ist dies ein unmittelbares Selbstbewußtsein. Stimmung deutet eine Fortwirkung an, nicht blos momentan, doch irgend wann entstanden und irgend wann vorüber; ein bestimmter qualitativer Moment, der einem andern vorangegangen ist und einem andern folgen wird. Sage ich nun, es ist das unmittelbar Gegebene, so scheint es, als wenn das Selbstbewußtsein, wenn wir es so

fassen, zu gar keinem Ort unserer Theilung gehöre, dann paßt es nicht, da wir ja nur Thätigkeit theilen wollen; ist es nämlich ein Gegebenes, was wir finden, so wäre es ja nur Passivität und unserm Gegenstand nicht verwandt.

Nun aber verhält sich die Sache so: wenn wir sagen, wir finden es in uns, so ist dies das Secundäre, hingegen das Unmittelbare und Ursprüngliche der innern Thätigkeit des geistigen Wesens selbst ist das Ich in seiner Bestimmtheit, und wenn ich darüber nachdenke, so seze ich es als geworden. Es ist also allerdings Thätigkeit, und zwar eine immanente Thätigkeit, denn es ist das allerinnerlichste, was an und für sich gar nicht heraustritt, und es ist also ein Moment, der nirgends anders, als hierher, gehört. Zugleich ist es aber auch die Thätigkeit des Einzelnen als solchen in seiner Differenz. Hier scheint allerdings das Gegentheil behauptet werden zu können. Man könnte nämlich sagen, wenn wir uns mehrere Menschen unter gewissen gleichen Umständen denken, und die Sache steht allerdings in genauer Beziehung zu unserm Gegenstande, so sezen wir auch voraus, daß sie in derselben Gemüthsstimmung sein können, also wird diese als etwas gemeinsames gesezt, nicht als das rein Differente in jedem. Um uns zu überzeugen, daß dies in genauer Verbindung mit unserm Gegenstand stehe, so dürfen wir nur an die Wirkung eines Kunstwerks denken. Im Herausstellen desselben liegt die Tendenz, daß das Werk als solches eine identische Wirkung hervorbringen soll. Gehen wir auf ein ander Gebiet, und denken z. B. an das öffentliche gemeinsame Leben, so wäre es gar nicht möglich, daß eine Masse sich vereinigen könnte auf eine freie Weise zu einer bestimmten Thätigkeit, wenn sie nicht auf dieselbe Weise erregt wäre. Allein diese Gemeinsamkeit ist doch wieder nichts anders, als eine Differenz. Denn wenn man auf das Kunstwerk hinsieht und fragt, ob ein Kunstwerk für einen Menschen von ganz anderer Bildungsweise und Race noch dasselbe sein werde, so wird man dies offenbar verneinen; also

bezieht es sich auf eine Differenz, allerdings auf eine höhere und weiter hinaus liegende. Dies gilt auch im politischen Leben, wo die Differenz der Nationalcharakter ist. Dies ist also nicht unsere Identität, sondern nur eine weitere Differenz. Nun können wir, was wir als unmittelbares Selbstbewußtsein bezeichnen, feststellen als die Thätigkeit des einzelnen Lebens in seiner Differenz. Die Einzelnheit verträgt aber darin das verschiedenste Maaß, ich kann darunter meinen die einzelne Person oder das einzelne Volk. Es fragt sich hier, was dieses in sich schließt, und was für Differenzen wir hier finden. Es ist hierbei gleich zu unterscheiden das unmittelbare Selbstbewußtsein als ein rein geistiges, und als ein rein sinnliches in dem Zusammenhange des Lebens mit der Leiblichkeit gefaßt. Dies läßt sich aber nur recht anschauen, wenn wir es wieder in seiner Verknüpfung betrachten. Denken wir z. B. einen kranken Zustand, so werden wir offenbar eine Stimmung voraussezen, die eine Depression ist. Denn im kranken Zustande ist das Leben alterirt; doch gilt dies nur von der leiblichen Seite. Nun sagen wir, dies ist ein Unterschied in der geistigen Kraft des Einzelnen, daß bei einigen dieser Zustand des leiblichen Lebens auf das geistige größeren Einfluß ausübt als bei andern; und indem wir dies Größere unterscheiden von dem Geringern, fassen wir dies beides zusammen unter eins. Finden wir bei einem krankhaften Zustande, einer animalischen Lebensverringerung, den Ton des geistigen Lebens in einem gewissen Grade unverändert, so ist dies ein Beweis der geistigen Kraft des Individuums. Aber woran werden wir dies gewahr? Offenbar am Ton des geistigen Lebens, und dies ist das unmittelbare Selbstbewußtsein in seinem geistigen Gehalt, was wir wahrnehmen. In ihm ist die geistige Heiterkeit als das Selbstbewußtsein der Stimmung, die die kranken Einflüsse zurükdrängt, so daß jeder Moment ein Zusammensein beider Selbstbewußtsein ist; diese Duplicität muß durch das ganze Leben hindurchgehn. — Hier ist nun wieder der Schein, daß man es an-

sehen könnte als Passivität, es ist aber die Agilität des einzelnen Lebens in seinen beiden Beziehungen, in Beziehung zu dem Leiblichen und Materiellen auf der einen, und zu dem Idealen auf der andern Seite. Wollten wir beides vereinzeln, so befinden wir uns dann in einer Abstraction, wir thun es aber, um das Ganze desto bestimmter zur Anschauung zu bringen. Wir können also im Leben des Einzelnen diese Momente des unmittelbaren Selbstbewußtseins, sofern es einen Coefficienten im leiblichen Leben hat, als eine Reihe für sich denken; aber dies ist nur ein Abstractes, weil im Leben selbst die geistige Empfindung mit darin ist; denn betrachten wir den ganzen Zustand des Lebens, so ist die geistige Seite immer darin. Aber denken wir es nun als eine solche Reihe, so werden wir einen Wechsel darin finden von entgegengesezten Momenten der Depression und der Erhebung, und wir werden sagen müssen, das unmittelbare Selbstbewußtsein ruht auf diesem Gegensaz, es ist nur ein Wechsel dieses Gegensazes, d. h. wenn wir uns denken wollten dasselbe Verhältniß identisch im Einzelnen fortdauernd, so würde es das nicht sein, was wir Stimmung nennen, und eben deswegen würde es auch nicht als unmittelbares Selbstbewußtsein wirklich sein. Stellen wir uns einen Menschen vor, der immer vollkommen gesund wäre, also nie leiblich gestört, und dabei, was wir natürlich mitdenken, daß der Uebergang zwischen Schlafen und Wachen in ihm auch keine Verringerung des Bewußtseins wäre, sondern daß es plözlich geschähe, ohne einen Zustand der Ermüdung, so würden wir von einem solchen sagen können, er habe gar kein Bewußtsein von seiner Leiblichkeit, der würde seine Leiblichkeit gar nicht beschreiben können; denn diese kommt nur durch den bestimmten Wechsel zum Bewußtsein. Einer Stimmung nun werden wir uns bewußt dadurch, daß eine andere vorausging oder nachfolgt, folglich ist das unmittelbare Selbstbewußtsein, nach der leiblichen Seite im Allgemeinen betrachtet, der Wechsel von Lust und Unlust, denn diese ist der allgemeine Ge-

genſaz im ſinnlichen Lebensmomente. Betrachten wir nun das geiſtige eben ſo für ſich in abstracto, ſo werden wir freilich dieſen lezteren Canon auch in Anwendung bringen können und ſagen, in ſo fern ein Gegenſaz beſteht, muß es eine Beſtimmtheit des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins geben, und ſie bezieht ſich immer auf dieſen Gegenſaz. Wenn wir aber hier das Geiſtige rein faſſen wollen, ſo kommen wir auf eine Schwierigkeit, den Gegenſaz aufzuſtellen, denn das Geiſtige iſt eben nichts anderes, als die Thätigkeit, und da erkennen wir allerdings in der geiſtigen Thätigkeit eine Mannigfaltigkeit von Funktionen, aber dieſe geben eigentlich keinen Gegenſaz, der mit jenem verglichen werden könnte, ſo daß ſich für den geiſtigen Lebensgehalt etwas als poſitiv, anderes als negativ ſtellte, ſondern das unmittelbare Selbſtbewußtſein in ſeiner Beſtimmtheit müßte mit einer Unvollkommenheit und Hemmung des geiſtigen Lebens zuſammenhängen. Aber wir werden dieſe Hemmung nicht anders verſtehen können als in dem Zuſammenhange des Leiblichen mit dem Geiſtigen. Da finden wir nun freilich nicht nur, wie an dem vorher aufgeſtellten Beiſpiele, ſondern auch auf andere Weiſe, daß von dem rein das Leibliche ausdrükkenden Selbſtbewußtſein, dem Bewußtſein des animaliſchen Lebens ſich Thätigkeiten einleiten, die die eigentlichen geiſtigen Thätigkeiten hemmen. Dieſe Thätigkeiten ſind die, welche wir im Allgemeinen durch den Ausdrukk der Begierden bezeichnen, in welchen das Animaliſche immer mit gedacht wird. So wie dieſe Thätigkeiten das geiſtige Leben beſchränken, und dieſes dem Innerſten des Willens nach nicht ganz in jener leiblichen Thätigkeit aufgeht, ſo entſteht ein Zuſtand der Hemmung des geiſtigen Lebens, und auf dieſe Weiſe iſt auf jenem Gebiete ein Gegenſaz möglich.

Nun iſt noch etwas anderes in Betracht zu ziehen für dieſen Gegenſaz; nämlich der Menſch mit ſeinem Einzelleben ſteht in der Welt und ſeine geiſtigen Thätigkeiten ſind durch dieſen Zuſammenhang deſſelben bedingt, und in dieſem Verhältniß iſt

auch etwas, wodurch sich das geistige Leben kann gehemmt wissen. Denken wir nun an die ganze geistige Thätigkeit des Erkennens, so ist dies nie ein Moment, sondern eine Reihe, denn wollen wir etwas erkennen, so giebt es eine ganze Reihe von Momenten, bis ich sage, ich habe es erkannt; ist dies nun ein ununterbrochener Fortschritt, so ist das geistige Leben noch nicht gehemmt, aber dann haben wir kein unmittelbares Selbstbewußtsein, ausgenommen, wir fixiren uns einen Fortschritt, und wir gehen in diesen Fortschritt ganz auf. Anders ist es, wenn die Thätigkeit aufgehalten wird, und wir den Gegenstand nicht durchdringen können. Dann ist die Thätigkeit unmittelbar gehemmt, und ein Bewußtsein dieser Thätigkeit in ihrer Hemmung, aber immer nur der Thätigkeit. Auf der andern Seite müssen wir es selbst hemmen, um zum Bewußtsein darüber zu kommen; dies wäre z. B. das Bewußtsein der Freude über die Fortschritte. So sind auch hier Gegensäze, welche das unmittelbare Selbstbewußtsein bestimmen. Fassen wir diese Mannigfaltigkeit zusammen und gehen von dem einen Punkt als Endpunkt aus, nämlich von der leiblichen Seite, die immer nur das sinnliche Selbstbewußtsein giebt, in so fern, als sie isolirt vorkommen kann, und sezen wir sie, in so fern sie ein **Minimum** von eigentlich geistigem Gehalt des Selbstbewußtseins hat, und fragen dagegen nach dem **Maximum** der geistigen Thätigkeit, und betrachten dabei den eben im geistigen Gebiet aufgezeigten Gegensaz, so enthält dieses ebenfalls Störungen, aber sie entstehen davon, daß der geistigen Thätigkeit ein anderes, was sie hemmt, gegenüber ist; denn ohne daß etwas gegenüber wäre, könnte das unmittelbare Selbstbewußtsein gar nicht sein, es ist daran gebunden; und so werden wir doch sagen müssen, das **Maximum** von geistigem Gehalt muß in einer Relation sein, die über den Gegensaz hinaus liegt. Was aber über den Gegensaz hinaus liegt, ist nur das, was wir in verschiedenen Benennungen als das Absolute, die höchste Einheit, das höchste Wesen bezeichnen; so ist das unmittelbare Selbstbe-

wußtsein, was in der Relation zu diesem wäre, das **Maximum** des geistigen Gehaltes, und in seiner Isolirtheit an und für sich betrachtet aller Störung unfähig. Allein in einem wirklichen Moment ist das eine so wenig isolirt, wie das andere, und es ist nur da als **Maximum** des geistigen Gehalts, wie das andere leibliche das **Minimum** davon ist. In dieser ganzen Mannigfaltigkeit, in dieser Differenz und dem Zusammensein des **Minimum** und **Maximum**, ist die Wirklichkeit des unmittelbaren Selbstbewußtseins, wovon wir gesagt, daß es sich an diesem Orte befinde, und nun fragt es sich, wie sich zu diesem die Kunstthätigkeit verhalte.

Wenn wir nun das sinnliche Selbstbewußtsein und das sich über allen Gegensaz erhebende geistige Selbstbewußtsein, worin das Absolute enthalten ist, ins Auge fassen, so sind es zwei entgegengesezte Urtheile, durch welche man die Kunst näher bestimmt hat. Man hat Kunst und Religion in unmittelbare Beziehung gebracht, und die Kunstthätigkeit angesehen als ganz der Religion angehörig; auf der andern Seite hat man sie ganz zurükkgedrängt auf das sinnliche Element, als in ihrer Production auf die Befriedigung des sinnlichen Elements Bedacht nehmend. Das erste dieser Urtheile würde allerdings der Kunstthätigkeit eine der höchsten Stellen im menschlichen Sein anweisen und gesezgebende Autorität für alles aus dem höheren Selbstbewußtsein Fließende. Das andere würde sie ganz unter dasjenige zählen, was, genau genommen, nicht sein sollte. Denn, wenn wir die verschiedenen menschlichen Thätigkeiten nach ihrem sittlichen Werthe näher betrachten, so ist dies allgemein anerkannt in der Ethik, daß kein Moment blos auf sinnliche Weise gefallen soll. Diese beiden ganz entgegengesezten Ansichten stehen aber in Beziehung mit der Art, wie das unmittelbare Selbstbewußtsein sich uns manifestirt hat, in zwei Rükksichten. Daher fragt es sich, wie es nun um die Wahrheit dieser entgegengesezten Ansichten stehe. Es ist wahr, wenn sich die eine die

andere ausschließend sezt, so scheint eine jede das Gebiet der Kunst einzuengen, aber es giebt immer doch dabei eine Art und Weise, dies zu rechtfertigen. Denn wer die Kunst auf das Sinnliche reducirt, muß doch zugeben, wie von jeher ein großer Theil der Kunst der Religion gewidmet gewesen sei; hier wird aber erwidert, dies sei vorzüglich da gewesen, wo die Religion selbst noch in Sinnlichkeit herabgedrükkt gewesen, wenn man aber auf einem reineren Zustande der Religion die Kunst anwenden wolle, so sei dies nur aus dem früheren herübergenommen, und gehöre eigentlich nicht mehr dahin; und so erscheint dann das Gebiet der religiösen Kunst als auf einem Mißverständniß beruhend. Den Andern, welche die Kunst ganz auf die Religion reduciren wollen, hält man eine Masse von Kunstproductionen entgegen, die von einer so leichten Art sind, daß man darin nichts von jener finden kann. Aber da geben jene zu, diese seien freilich im Dienste der Sinnlichkeit, aber dies sei nichts anderes, als das, was die alten Philosophen mit dem Ausdrukk Schmeichelei bezeichneten, und eben dies sei das Verderben der Kunst; und dann führen sie an, daß in dem religiösen Gebiete die Gesezе der Kunst am strengsten auftreten, und auch daraus die Gesezе der Kunst genommen werden, dagegen die sinnlichen Kunstwerke sich an das Verderben der Kunst anschließen.

Stellt man diese Ansichten gegeneinander, so sind beide im offenbarsten Widerspruch. Wollen wir also einen Vergleich schließen und die Kunstthätigkeit in beide theilen, so sind wir in Gefahr, die Einheit der Kunst nicht zu finden. Das ist unleugbar, daß in beiden, wenn sie exclusiv sein wollen, eine Einseitigkeit sich findet. Wenn wir aber nicht blos auf vermittelnde Weise wollen zu Werke gehen, sondern gründlicher das Verhältniß bestimmen, so müssen wir erst die Frage feststellen, was diesen beiden entgegengesezten Ansichten gemein ist. Denn beide gehen doch davon aus, daß sie die Kunst in das Gebiet des unmittelbaren Selbstbewußtseins sezen. Hierbei müssen wir aber

nicht vergessen, was wir schon in einer Beziehung festgestellt haben, daß die Kunstthätigkeit, welche es in ihren Elementen mit Gedanken oder sinnlichen Vorstellungen zu thun hat, sich verhält zu dem Denken und der Production von sinnlichen Vorstellungen, welche auf die Wissenschaft im spekulativen Sinne, oder auf die Erfahrung zurükkgehen, wie das Bestimmtsein durch das äußere Sein zur eigenen freien Productivität. Dieses Verhältniß müssen wir festhalten, und fragen nun, anknüpfend an unsere frühere Voraussezung, da wir der Kunstthätigkeit keinen andern Ort haben anweisen können, als denselben, wo wir auch das unmittelbare Selbstbewußtsein finden, wie verhält sich beides zu einander. Wir müssen hier also bei beiden davon ausgehen, daß wir diese Thätigkeit und Zustände auf das einzelne Leben beziehen; denn in diesem ist nur das unmittelbare Selbstbewußtsein und die Kunstthätigkeit. Wenn wir folglich das einzelne Leben betrachten in der Beziehung auf den Ort, in welchen wir unsern Gegenstand gestellt haben, nämlich immanente Thätigkeiten, die auf der Differenz beruhen, und wir fragen weiter, wie spricht sich das einzelne Leben aus in seiner Differenz durch das unmittelbare Selbstbewußtsein, so werden wir nicht anders sagen können, als in seiner Bestimmtheit durch das Sein, aber so, daß eben diese Bestimmtheit, wenn wir sie in mehrere zusammenstellen, auf der einen Seite denselben Coefficienten hat, nämlich das Sein, auf der andern Seite für jeden einen andern, und daß sie also der Ausdrukk der Bestimmtheit des einzelnen Lebens ist im Zusammensein mit demselbigen Sein. Denn wenn wir auf das Höchste zurükkgehen, so folgt, wenn nicht diese Form des Selbstbewußtseins, welche wir das religiöse nennen, zusammenträfe und dasselbe sagte mit dem Höchsten, welches wir voraussezen müssen in der spekulativen Richtung des Denkens, so wäre keine Wahrheit darin; dies geht aber darauf aus, das Seiende und Denkende in der höchsten Einheit zu sezen, also ist jeder solcher Moment die Bestimmtheit des Selbstbewußtseins durch das Sein

aber in seiner Einzelheit. Sehen wir auf den andern Endpunkt, den Wechsel des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen, so ist dies eben so die Bestimmtheit des einzelnen Lebens, aber in seiner sinnlichen Erscheinung durch das ebenfalls in der Form der sinnlichen Erscheinung ihn umgebende Sein, und alle Differenzen in dem Einzelnen, die unter denselben Umständen eintreten in den Empfindungszuständen, sind der Ausdrukk dieses äußern Wechsels. Was von den beiden Endpunkten gilt, wird auch von allem Dazwischenliegenden gelten. Wenden wir nun das hier an, was vorher in Erinnerung gebracht, so führt uns die Analogie darauf, daß die Kunstthätigkeit eigentlich dieselbe sei, und zwar in allen den verschiedenen Gestaltungen von dem einen Endpunkt zum andern hin, nämlich freie Productivität, in der sich das Selbstbewußtsein ausspricht, also nicht in der Bestimmtheit durch das Sein. Es fragt sich daher, wie kann nun beides an demselben Ort von einander verschieden sein? — Wenn wir bei der Thätigkeit stehen bleiben, die das einzelne Leben in sich selbst vollbringt, so können wir nur unterscheiden die beiden Formen der Receptivität und Spontaneität; die erstere ist die, durch anderes mit bestimmt sein, also die Bestimmtheit durch das Sein, die andere die freie Productivität, obgleich auch durch das bestimmt, worin sie sich ausdrükkt, aber mit einer mehr negativen Bestimmtheit, und so bekommen wir auf diese Weise dasselbe Verhältniß. Wollen wir also den Gegenstand ganz ins Licht sezen, so müssen wir die Frage erörtern, wie sich jenes beides verhalte, das unmittelbare Selbstbewußtsein in seiner Form der Bestimmtheit durch das Sein, und in Beziehung auf das Selbstbewußtsein als freie Productivität, und zwar von einer Differenz, von der Einzelheit des Lebens aus? Wenn wir hier die Frage so stellen, kann das Selbstbewußtsein in seiner höchsten Geistigkeit in dem Einzelnen eben so als ein Differentes gesezt sein, wie das sinnliche Selbstbewußtsein in dem Einzelnen als different gesezt ist, so werden wir in gewisser Beziehung die Frage

verneinen müssen; denn das über dem Gegensaz stehende kann auch unmöglich ein veränderliches sein, sonst müßte es den Gegensaz in sich tragen. Eben so wenig kann es ein Veränderliches sein, wenn wir dasselbe von der Seite des Gedanken fassen; denn verschiedene Arten, das Absolute, das über dem Gegensaz stehende Sein zu fassen, können nicht stattfinden; denn in dieser Verschiedenheit würde ein Gegensaz sein, und jeder von diesen Gedanken von Gegensäzen afficirt sein. Wo sich also eine solche Verschiedenheit in den Gedanken manifestirt, so sehen wir sie als Täuschung an, oder wir sagen, solche Verschiedenheiten sind nicht im Gedanken selbst, sondern durch die unvermeidliche Art, wie dieser sich faßt in der Rede, bedingt, die ganz im Gegensaze verweilt; aber wir schreiben sie dann nur dem Aeußerlichen, nicht der Sache selbst, zu. Dies müßte auch hier gelten; und so folgt, religiöses Selbstbewußtsein an und für sich geht nicht von der Differenz aus, sondern wir müssen die Identität voraussezen. Dies wäre auch vollkommen richtig, wenn wir es blos betrachten seinem innern Wesen nach; aber dann würden wir dasselbe von dem sinnlichen Selbstbewußtsein auch sagen müssen. Jedoch haben wir es hier mit seiner zeitlichen Erscheinung zu thun, und da ist die Art und Weise des Hervortretens des religiösen Selbstbewußtseins im Zeitlichen eben so bestimmt ein Ausdrukk der Differenz. Denke ich zwei einzelne Menschen ganz unter denselben Umständen, und betrachte in diesen beiden den Gehalt analoger religiöser Momente, so muß dieser dasselbe sein, und nehme ich noch die Totalität zusammen, so wird diese auch dasselbe sein; aber betrachtet man sie dagegen in einer Reihe von Momenten, und denkt sie beide völlig unter denselben Umständen, so liegt es in der unmittelbaren Bestimmtheit der Vorstellung von der Besonderheit des einzelnen Lebens, daß wir sagen müssen, diese Reihen werden verschieden sein, wie es in dem einen stark hervortritt, so wird es in dem andern schwächer sein, und umgekehrt. Worin liegt nun hier das unmittelbare

Selbstbewußtsein der Einzelnheit? Es liegt in dem Moment, in so fern ich ihn auf die Fortschreitung beziehe; denn in seinem innern Grunde ist es nicht ein Ausdrukk der Einzelheit, sondern des Menschen an sich. Da nun, wie vorher gesagt, die Einwendung, die sich machen läßt bei dem einen Endpunkte, auch in Beziehung auf den andern gilt, so liegt die Sache so: das begreifen wir unmittelbar, daß das sinnliche Afficirtsein der Einzelnen unter denselbigen Umständen nicht dasselbe ist; aber wenn wir die sinnlichen Eindrükke ihrer Art nach betrachten, so sind sie dieselben, und die Totalität ist also auch in allen dieselbe; die Differenz beruht auf der Fortschreitung. Auf etwas Allgemeines zurükkgeführt, stellt sich dies als etwas dar, was von selbst klar sein muß. Das einzelne Leben ist nur in der Form der Zeitlichkeit, d. h. in der Fortschreitung des Seins in Momenten, die verschieden sind; also kann auch die Einzelnheit nur sein in der Zeitlichkeit, und sich nur durch diese ausdrükken. Wenn wir nun die Kunstthätigkeit betrachten, so folgt, — nachdem wir festgestellt, daß das Heraustretende nicht eigentlich das ist, was wir suchen, sondern wir die innere Kunstthätigkeit in allen ihren verschiedenen Verzweigungen zu betrachten haben, — daß sie auch eine solche Fortschreitung ist, und also eben so etwas, wodurch sie das einzelne Leben in seiner Differenz erfaßt, und so erscheint sie gleichfalls als diesem Gebiete des unmittelbaren Selbstbewußtseins angehörig. Da nun aber die Differenz von dem, was wir bisher unter diesem Namen betrachtet haben, die ist, daß in jenem das einzelne Leben bestimmt ist durch das Sein, in diesem es sich in einer freien Productivität zeigt, so entsteht die Frage in Beziehung auf den Begriff, den wir suchen, ist nun jede freie Productivität, in der sich das einzelne Leben erfaßt, eine Kunstthätigkeit?

Indem wir diese Frage aufwerfen, können wir wohl kein besseres Verfahren einschlagen, als wenn wir von etwas ausgehn, was dieses auch ist, aber was wir am wenigsten möchten unter

den Begriff der Kunstthätigkeit subsumiren. Es muß also eine freie Productivität sein, welche so frei sei, daß das einzelne Leben gar nicht durch das Sein bestimmt ist. Wir wollen das Sein als die Außenwelt sezen und uns einen Zustand suchen, wo der Mensch nicht durch die Außenwelt bestimmt wird, aber das einzelne Leben in einer freien Productivität begriffen ist, jedoch so, daß wir die Kunstthätigkeit von der Hand weisen. Derjenige Zustand nun, wo der Mensch gänzlich verschlossen gegen die Außenwelt ist, ist der Schlaf, und es ist so die Frage, ob es da eine freie Productivität von Gedanken und sinnlichen Vorstellungen giebt, und diese ist allerdings der Traum. Da müßten wir also wohl zugeben, daß der Traum eine Kunstthätigkeit ist, allein dann bleibt noch unentschieden, warum der Traum der Kunstthätigkeit näher stehen sollte, als etwa der Wissenschaft. Indeß werden wir zugeben, daß wir in ihm dieselben Elemente finden, wie bei der Kunstthätigkeit, und wenn wir einen Grund angeben, warum wir diesen nicht als Kunstthätigkeit ansehen wollen, so werden wir dies nur finden in der Bestimmtheit dieses Zustandes, die eine andere ist als diese Abgeschlossenheit von der Außenwelt. Fragt man, ließe sich nicht aus manchen Träumen ein schönes Gemälde machen, so könnte dies der Fall sein, wenn einer interessant träumt und dabei diese Richtung hat, schöne Gestalten zu produciren auch im Traum; aber auf der andern Seite liegt eine Unmöglichkeit darin, daß man im Traume keine Momente fixiren kann. Eine Analogie aber werden wir zugeben müssen, und wenn wir die Sache von einer andern Seite her anfangen und die Thätigkeit des Künstlers bis in die ersten Regungen zurükk verfolgen, so ergiebt sich, zur Thätigkeit des Künstlers gehöre nicht blos das innere Bilden dessen, was er äußerlich darstellt, sondern er muß innerlich viel mehr produciren, als er zur Darstellung bringen kann. In dem Maaße, als der Künstler diesen Namen verdient, muß er immer innerlich bilden, das ist sein wahrer Normalzustand, nur wenn er im Leben oder

in Thätigkeit begriffen ist, so tritt dies zurükk; aber dies sieht man nur als Sache der Noth an, und das innere Bilden vom Anfange des Kunstwerks an ist Hauptsache seines Lebens. Jedoch diese Bilder können nicht alle zum Vorschein kommen, und es treten nur als Kunstwerke diejenigen heraus, die die meiste Kraft haben; und wenn wir fragen, wie werden sich diejenigen verhalten, die die wenigste Kraft haben, so werden dies solche sein, die sich eben so wenig fixiren lassen als die Traumbilder, und dies ist das wachende Träumen des Künstlers, was aber eben nicht genug Kraft hat, ihn zur äußern Darstellung zu zwingen, sondern es bildet nur den dunkeln Hintergrund, aus welchem das klar hervortritt, was ihn zur äußern Production antreibt. So zeigt sich das, was wir am wenigsten als in dieses Gebiet hineingehörig betrachten konnten, als von derselben Art und in dasselbe Gebiet gehörig.

Unsere Säze aus der Ethik gaben der Kunstthätigkeit ihren Ort, die bisherigen dagegen sind aus der Psychologie; aber nur als klare und bestimmte Aufstellungen aus dem Gebiete der Erfahrung, und nicht also in streitigen Punkten dieser Wissenschaft beharrend. Wenn wir nun sahen, daß das Verhältniß der Kunstthätigkeit zu dem unmittelbaren Selbstbewußtsein könne kein anderes sein, als wie das des Hervorrufens sinnlicher Bilder und Anschauungen zu dem, was Erfahrung und Wissenschaft construirt, so konnte die Beantwortung der Frage, ob alles, was auf diese Weise entsteht, Kunst sei, bisher nur skeptisch gelöst werden, indem wir etwas zu finden suchten, was dem allgemeinen Charakter entspräche, ohne daß es doch einen Anspruch machte, Kunst zu sein. Daher muß nun die Kunst auch von dieser Seite bestimmt werden. Da der Traum, wie gesagt, ein solcher Zustand freier Thätigkeit ist, in welchem Gedanken und Bilder vorkommen, die mit dem Sein gar nichts zu schaffen haben, und doch der Traum deshalb noch keineswegs als ein Kunstwerk anzusehen ist, auf der andern Seite aber in dem Leben

des Künstlers gleichfalls solche Gedanken und Bildererzeugungen stattfinden, welche, gleichsam den Grund bildend, woraus die eigentlichen bestimmten Bilder hervorgehen, in großer Analogie mit dem Traume selbst stehen; so ist hier bei dem Traume ebensowohl eine bestimmte Analogie, wie auf der andern Seite eine bestimmte Differenz. Daher müssen wir nun auch ins Auge fassen, worauf diese Differenz beruht. — Die Alten sagten, im Traum habe jeder seine eigene Welt, aber der wache Zustand unterscheide sich dadurch, daß alle in einer gemeinsamen Welt lebten. In dieser Entgegensezung ist allerdings etwas wahres, aber auch etwas ganz falsches. Es ist unrichtig, zu sagen, daß in dem Traume eine Welt sei, zumal in dem griechischen κόσμος liegt ganz bestimmt der Begriff der Ordnung, und diese ist der Welt wesentlich, sonst wäre sie ein Chaos, wenngleich dies bei uns nicht so darin liegt. Allein wenn auch nicht jedem seine eigene Welt beigelegt werden kann, so ist allerdings dies wahr, daß jeder sein eigenes habe. Ließe sich dagegen denken, daß im Traume jeder in seiner eigenen Welt wäre, so würde der Traum auch eine Kunstthätigkeit sein. In einzelnen Fällen wohl, wo die gehörige Lebendigkeit da ist, bleibt der Traum in einem stetigen Zusammenhange, und da kann er wohl ein Kunstwerk sein oder doch ein Ansaz dazu, wie etwa das Urbild zu einem Drama; aber dann ist eben die Abgeschlossenheit und in der Mannigfaltigkeit die Einheit dem Begriff der Welt analog. Fragen wir nun bestimmter nach diesem Princip der Differenz, demgemäß wir sogar in dem Falle den Traum nicht ein Kunstwerk nennen, wenn die gehörige Lebendigkeit da ist, und in der Mannigfaltigkeit eine bestimmte Einheit, so ist zunächst keine andere Differenz gegeben, als die in der Unmöglichkeit der äußern Darstellung enthalten ist, denn diese würde nur auf der Erinnerung im wachen Zustande beruhen, und sie würde voraussezen, was im Traume absolut fehlt. Denn etwas ganz anderes wäre es, wenn sich dies im wachen Zustande fortsezte und hier das Bild

bliebe. Sehen wir nun aber weiter, auf was für Künſte ſich dies erſtrekkt, daß hier der Traum als analog gelten kann, ſo iſt dem Traum ſchon zweierlei von uns beigelegt worden, nämlich daß er freie Gedanken und ſinnliche Vorſtellungen als Bilder erzeuge, alſo würde in ſofern ſeine Aehnlichkeit ſich über die redenden und bildenden Künſte ausbreiten. Darin aber liegt alles Weſentliche der Kunſt eingeſchloſſen, mit Ausnahme vielleicht der Muſik, dieſelbe rein an und für ſich betrachtet, denn Geſang eben ſo, wie Rede, könnte auch vorkommen im Traume. Da wir aber ſo alle weſentlichen Elemente der Kunſt haben, ſo werden wir auch dieſes Analoge als für das ganze Gebiet geltend anſehen können. Soll daher die Differenz noch beſtimmter angegeben werden, ſo iſt es nicht hinreichend, daß wir von dem Traume die wirkliche Ausführung ausſchließen, denn dies iſt hier nur ein nachfolgendes, da wir den Begriff der Kunſtthätigkeit ſchon in dem, was innerlich geſchieht, vorausgeſezt haben, ſondern es bedarf noch eines Urſprünglichern. Wenn wir nun das gewöhnliche Unſtäte betrachten, wie der Traum erſcheint, und die Verflüchtigung von allem Fixen, ſo fehlt dem Traum gerade der Begriff der Welt, Zuſammenhang, Ordnung und Maaß. Wo jedes Element rein für ſich iſt, da iſt offenbar keine Kunſt. Eben ſo iſt in dem Traum eigentlich keine Zeit vorhanden, und er iſt auch in ſofern ſeinem Weſen nach ordnungslos. Faſſen wir dieſe Differenz in dem Eigentlichſten und Innerlichſten auf, ſo fehlt dem Traum die Stetigkeit des Gegenſazes zwiſchen Beharrlichkeit und Wechſel. Wie oft kommt es vor, daß in dem Traum ſich entweder alles überhaupt oder doch theilweiſe verwandelt, d. h. es iſt kein Beharrliches darin, vielmehr iſt es ein rein Chaotiſches der Gedanken und Bildererzeugung, was ſich darin ausſpricht. Sobald wir uns dies Chaotiſche etwas geordnet denken, hört die Differenz auf und es tritt die Analogie ein. Dies iſt alſo das, was weſentlich zur Kunſt gehört, und was ſie von jenem unterſcheidet; und ſie fängt erſt da an, wo

in diesem Prozeß der freien Gedanken- und Bildererzeugung Maaß und Ordnung stattfindet, und eine Einheit in der Mannigfaltigkeit auf eine bestimmte Weise heraustritt. Verfolgen wir nun demgemäß hier die schon aufgestellte Analogie weiter und fragen, worin sie bestehe, so war, wie bereits gezeigt, der wirkliche Anfang eines jeden Kunstwerks, oder das, was ihm zu Grunde liegt, wie z. B. bei dem Maler, ein inneres Bild, und je vollständiger dies der Künstler in sich trug, um so vollständiger war auch das Werk der äußern Ausführung. Eben so ist gezeigt, daß der Künstler immer bilde, und daß überwiegend in dieser Thätigkeit eine Menge Bilder ihm durch den Sinn gingen, die nicht der Anfang eines Kunstwerks würden, weil es ihnen an Klarheit und Anschaulichkeit fehle. Denken wir uns dies eben so von dem Dichter, was hier ganz dasselbe ist, und verknüpfen dann beides zusammen in einem, aber gleichfalls auf jener Stufe der Unvollkommenheit und des Verschwindens, so ist hierin die größte Analogie mit dem Traum gegeben, und es sind, sobald wir den Künstler davon trennen, auch überhaupt hier Lebensmomente, welche, wiewohl im wachen Zustande, sich auf das innigste mit dem Traume berühren. Diese Momente sind aber gar nichts willkührliches, so daß der Künstler beliebig das äußere Leben könnte ruhen lassen, um sich der freien Productivität hinzugeben, sondern es sind im Gegentheil unwillkührliche Productionen, die hier auch unmittelbar in das Leben eintreten. Je mehr die andern das Leben constituirenden Thätigkeiten klar sind, desto dunkler bleiben jene innern Ansäze, je mehr aber das äußere Leben zurükktritt, desto bestimmter treten sie hervor; dies ist aber durchaus nicht absichtlich, sondern nur unwillkührlich. Fragen wir nun, wie unterscheiden sich hierbei die Anfänge der Kunstwerke, so ist ein solcher bestimmt durch den innern Act, wodurch der Künstler ein solches inneres Bild fixirt; da wird es nun ein willkührliches, und die Analogie mit dem Traume verschwindet. Denn indem es fixirt wird, so wird sein

Daſein ein vollkommen freier innerlicher Act, und erhält zugleich ſein eigenthümliches Maaß. In dem Verhältniß, als ein ſolches unwillkührliches Bild ſich dazu eignet, iſt ein ſolcher Act momentan; aber es kommt auch oft zu einer Art von Widerſtreit zwiſchen dieſem Unwillkührlichen und Innerlichen und dem Willensact des Künſtlers, durch den er es zu dem wirklichen Leben hervorzurufen beabſichtigt. Da iſt dann die innere Auffaſſung ſtatt eines momentanen Acts, vielmehr ein ſolcher Anfangspunkt, bei dem ſich der Künſtler abquälen und abmühen muß, und deſſen Feſtſtellung ſich in die Länge zieht, bis das Widerſtrebende beſiegt und das geworden iſt, als was der Künſtler es ahnet, denn mit einer bloßen Ahnung beginnt er hier, die in ſeinem innern Bilden noch nicht fixirt iſt. — Was hier in dem einen Falle das Momentane iſt, in dem andern dagegen in ſeinen Momenten auseinandertritt, iſt daſſelbe, wodurch ſich das Kunſtloſe von dem, was Kunſt wird, unterſcheidet, nur daß ſich hier beides noch deutlicher von einander ſondern läßt, indem jenes, um dieſes zu werden, erſt muß mit dem Maaße erfüllt und umgeſtaltet werden, um Princip der Kunſtthätigkeit werden zu können.

Ueberblikken wir nun von hier aus das, was wir auf die bisherige Weiſe erreicht haben, um den allgemeinen Begriff der Kunſt zu conſtruiren, ſo ſind es allerdings nur erſt Elemente dazu, wenn wir es alles zuſammenfaſſen. So ergab ſich: 1) wo Kunſt ſei, müſſe auch Gedanken- und Bildererzeugung ſein, anders giebt es kein Kunſtwerk; nur daß wir den Ausdrukk Bild hier in einem weitern Sinne nahmen für alles, was ſinnliche Anſchauung und Wahrheit hat, oder was ſinnliches Moment iſt; und zwar mußte es ein von dem Sein unabhängiges ſein, d. h. nicht etwas, wodurch wir, was iſt, bezeichnen und erfahren wollen, ſondern ein rein aus innerer Thätigkeit hervorgehendes. Daher konnte dieſe Thätigkeit nichts anders ſein, als das einzelne geiſtige Leben, was ſich ſelbſt als einzelnes in einem Momente ſezt, und in dem Heraustreten dieſes Moments ſich zu

erkennen giebt. Dies wäre aber nicht möglich, wenn nicht die Vorausſezung wäre, daß die Gedanken- und Bildererzeugung zum Weſen des menſchlichen Geiſtes gehöre. 2) In dieſer Gedanken- und Bilderzeugung mußte auch, wo Kunſt ſein ſollte, ein Maaß hinzukommen, und ſomit Beſtimmtheit, und mit dieſer Entgegenſezung auch zugleich Einheit; denn ſonſt würde es nach allen übrigen Momenten verſchwimmen und nicht feſt ſein; dieſes aber tritt in das, was ein unwillkührliches Erzeugniß des Künſtlers iſt, nur hinein durch den Act der Beſonnenheit, der jenes ergreift. Dieſen Moment nun, welcher das Kunſtloſe zur Kunſt macht, bezeichnen wir als das Eintreten der Beſinnung. — Aber wenn wir nun fragen, wo hinein tritt dieſe, und wie bezeichnen wir jenes frühere, wo man ſagen kann, es iſt ganz identiſch mit jenem Unwillkührlichen im wachen Zuſtande oder im Traume, was dem, wodurch die Thätigkeit Kunſt wird, vorausgeht, ſo läßt ſich ſagen, Bilder ſezen nothwendig den Organismus voraus, ſie hängen mit unſerer Sinnesthätigkeit zuſammen, mögen es nun Geſtalten oder Töne ſein; eben ſo ſezen auch die Gedanken den Organismus voraus, aber nur einen andern, nämlich den des Verſtandes. Denken wir aber dieſen Organismus in einer ſolchen Thätigkeit, ſo hat ſie dieſen nicht durch ſich ſelbſt, ſondern es hängt dieſe Thätigkeit ab von einem höhern Impuls, der alſo Thätigkeit des Geiſtes iſt auf dieſen zwiefachen Organismus und in demſelben, alſo eine Begeiſtung deſſelben. In dieſen Momenten der Begeiſtung und Beſonnenheit iſt alſo der Begriff der Kunſt enthalten, und wo dieſe beiden ſind, da iſt auch ſie.

Es iſt hier ſogleich ein beſtimmter Einwand zu beſeitigen. Es giebt nämlich in der Kunſt ein ſehr umfaſſendes Gebiet, was wir als ein ſehr untergeordnetes betrachtet haben, aber doch nicht ganz ausſchließen dürfen, dies iſt das der Nachahmung, und da könnte man fragen, ob dann, wenn die Kunſtthätigkeit ſo gefaßt wird, wie wir eben thaten, nicht die Nachahmung aus der

Kunst ausgeschlossen würde? denn der Nachahmung sprechen wir gewöhnlich die Begeisterung ab. Allein dies ist nach dem Sinn unsres Ausdrukks nicht der Fall. Die Nachahmung erscheint allerdings als etwas untergeordnetes, aber dem Wesen nach doch als dasselbe. Denn sehen wir auf die Hervorbringung von Kunstwerken, die Nachahmungen sind, so zeigt sich hier bei dem Nachahmer dieselbe Richtung auf dieselbe bestimmte Thätigkeit, dergleichen Bilder und Gedanken zu erzeugen, wie dort, sonst käme er gar nicht zu diesem Willen; aber es ist zugleich darin ein bestimmter Mangel gesezt und dies ist der Grund seines Anschließens an ein Gegebenes; es ist Begeistung und Besonnenheit in ihm, aber die Productivität ist nicht so eigenthümlich. Wenn aber hier von dem Nachahmer geredet wird, so ist damit nicht der Abschreiber oder Copist gemeint worden, ihre Thätigkeit ist ganz von der Kunst ausgeschlossen, und beruht auf mechanischer Auffassung. Dagegen wenn man in der Kunst von einem Gemälde sagt, daß es eine Nachahmung ist, und nicht eine Copie, so ist es ein Product desselben künstlerischen Moments, nur auf untergeordneter Stufe. — Diese wesentlichen Momente müssen nun aber aus dem Begriffe der Kunst selbst abgeleitet werden.

Um dies noch von einer andern Seite zu erläutern, wollen wir ein Paar Kunstgebiete betrachten, welche in der allgemeinen Theilung in redende und bildende Künste nicht ursprünglich begriffen zu sein scheinen, nämlich die Musik und die Mimik. Die erstere als die Kunst der Töne haben wir schon durch eine Verallgemeinerung der Ausdrükke eingeordnet, aber die Mimik in ihrem weitesten Sinne als die Kunst, die ihre Werke in der äußern Beweglichkeit des Menschen darstellt, scheint nicht darin begriffen zu sein. Fragen wir nun nach dem Ursprung derselben, so ist es eine allgemeine Erfahrung, daß in dem Menschen, wenn er sich in dem Zustande der Erregung befindet, Bewegungen entstehen, als Zeichen und Zeugen jener innern Erregung selbst. Unter diese Bewegungen kann man auch die Töne unterordnen,

welche auch nichts anderes als Bewegungen der Stimmwerkzeuge sind, obgleich man sie dann auch wieder unterscheidet. Offenbar ist, was so unmittelbar aus dem Zustande der innern Aufregung hervorgeht, eben so kunstlos wie der innere Gedanke eines Bildes in seinem Anfange, aber es werden daraus dann die Kunstwerke der Mimik und des Gesanges, und wenn wir die Art dieses Werden zu einer Kunst als dieselbe nachweisen können, dann haben wir erst alles erschöpft und die Untersuchung beendet. Jedoch werden wir auch nur dann erst den Begriff richtig gefaßt haben, wenn wir dies beides zusammennehmen, wie nämlich das, was Kunst wird, sowohl bei dem rein Innern, als auch bei diesem schon gleich äußerlichen Heraustreten sich von dem Kunstlosen unterscheidet.

Es könnte scheinen, diese Berükksichtigung der Mimik und Musik sei als etwas Aeußeres eine Verlezung des Weges unserer Untersuchung, weil wir dies schon von dem Gange derselben abgesondert haben. Allein das unwillkührliche und schlechthin kunstlose Heraustreten ist hier ein solches, daß das Aeußerliche und Innere nicht unterschieden werden kann, sondern beides eins ist. Die Bewegungen, in welche leidenschaftliche Zustände den Menschen versezen, sind das Innere selbst, und es tritt hier nichts dazwischen, wodurch der leidenschaftliche Zustand von der Erscheinung getrennt werden könnte. Es soll auch hier nichts anderes gesucht werden, als wie sich das, was im Mimischen und Musikalischen künstlerisch ist, zu diesem Unwillkührlichen verhält. Hier gilt nun zunächst dieses: das Unwillkührliche, Pathematische, was nun aber eine Thätigkeit wird, ist zugleich ein Ungemessenes und Verworrenes. Dies sind aber alle leidenschaftlichen Bewegungen, eben so gut die der Freude und Lust, als der Unlust. Dasselbe gilt auch von den unwillkührlichen Tönen, die oft erst der Uebergang sind von dem völlig ungemessenen Laut in den Ton. Darum schließen wir dieses Ungemessene eben so davon aus, wie das Traumbild. Denken wir hingegen den Schauspieler, der die Leidenschaften darstellt, und den Musiker, der sie in Gesang

bringt, so findet hier durch die Momente der Kunst ein bestimmter Unterschied statt, so daß nun die Frage entsteht, geht eins aus dem andern hervor, oder ist beides einander ganz fremd. Allerdings müssen wir sagen, der Schauspieler soll gar nicht im Augenblikke der Darstellung in Leidenschaft sein, sonst würde an ihm nur das Ungemessene und Kunstlose zur Erscheinung kommen. Eben so wird auch der Musiker in einem leidenschaftlichen Zustande schwerlich zu einer Composition geeignet sein, dieser muß erst aufgehört haben, und was Kunst wird, knüpft sich vielmehr an die Erinnerung dieser Leidenschaftlichkeit, als an diese selbst an. Aber darin liegt nicht etwa zugleich die Nothwendigkeit, daß die der Leidenschaft Fähigen der Kunst unfähig wären, sondern nur dies, daß der Moment der Leidenschaft nicht der der Kunst sei. Betrachtet man, wie sich Gebildete und Ungebildete im Zustande der Leidenschaft gebehrden, so findet hier ein großer Unterschied statt, bei jenen ist Annäherung an das Gebiet der Kunst, das Verworrene hat sich gelöst und in das noch Unwillkührliche ist eine Art von Maaß eingetreten. Aber es ist dieser Unterschied in dem Moment der Leidenschaft ganz unbewußt und ohne Absicht, vielmehr hat er seinen Grund darin, daß das ἦθος auf einer andern Stufe der Bildung etwas Habituelles ist, das auch unbewußt überall mitwirkt, selbst da, wo ein Gegensaz des Habituellen eintritt. Kunst ist dies noch nicht, aber eine Annäherung, die ihren Grund in einem größern Maaß von Besonnenheit hat, ohne daß in dem Moment selbst ein bestimmter Act derselben hervorträte, der eine Wirkung von den allgemeinen Zuständen wäre, in so fern Differenz in ihnen ist. Soll nun dieses beides, die leidenschaftliche Erregung mit ihrem natürlichen, aber veredelten Ausdrukk als das eine und die mimische Kunst der Darstellung als das andere von einander unterschieden werden, so ist offenbar, die Leidenschaftlichkeit muß aufgehört haben, damit ein mimisches Kunstwerk entstehe, und es muß ein besonderer, darauf gerichteter Act der Besinnung eingetreten sein; und

so wird nun ein inneres Bild von Bewegungen entstehen, welche hernach äußerlich werden; und eben so wird auch in der Musik eine innere Präexistenz einer Reihe von Tönen stattfinden, welche hernach äußerlich werden. — Wenn wir nun von einem Moment ausgingen, wo Inneres und Aeußeres dasselbe war, so sind wir hierdurch gegenwärtig zu einer Scheidung von beiden gekommen, welche aber nur durch das Aufhören des pathematischen Zustandes und das Eintreten der Besinnung zu erkennen war; und wir haben nun von diesem also Gefundenen die Anwendung zu machen.

Es ist schon gezeigt, daß die Kunst, unserer Entwikkelung gemäß, überall aus zwei Elementen bestehe, der Begeistung des Organismus in seinen verschiedenen Functionen und der Besinnung. Fragen wir nun, bei der Mimik stehen bleibend, welches ist hier der Organismus, der begeistet wird, so ist es das System der willkührlichen Bewegungen, und derjenige nur kann ein Mimiker sein, in welchem diese Thätigkeit der willkührlichen Bewegungen als Ausdrukk des Innern in einem gewissen Grade vorherrscht; denn dies ist unter dem Ausdrukk der Begeistung immer zu verstehen. Fehlt aber dieses, so wird das Mimische immer nur auf der Stufe der Nachahmung stehen bleiben; und wenn wir uns Völker denken, oder gesellschaftliche Kreise, als Theile dieser Völker, in welchen das System dieser Functionen des Organismus nur eine geringe Thätigkeit hat, so ist bei ihnen auch eine Mimik unmöglich. So sind z. B. die ursprünglichen Bewohner Nordamerika's, wie bekannt, der heftigsten leidenschaftlichen Bewegungen fähig, die aber gar nicht im Organismus zur Erscheinung kommen. Es mag nun von dem Willen ausgehen, oder ein Mangel von Erregsamkeit des Organismus sein, so fehlt doch immer als erstes Moment schon, daß dieser Zustand der Begeistung des Organismus als Ausdrukk des Innern bei ihnen nicht habituell ist; darstellende Mimik kann also bei ihnen nicht sein; Tanz wohl, aber dieser ist

von ganz anderer Art. Eben so kann aber auch dergleichen nicht hervorgehen aus einem gesellschaftlichen Zustande, wo dies sich auf dieselbe Weise verhält, es sei nun entstanden, wie es wolle, und wenn man in eine solche Region das Kunstgebiet hineintragen will, so erscheint es als etwas ganz Willkührliches. Hier darf nur an die französische Tragödie erinnert werden. Diese verweilt als Kunstwerk in dem Gebiet der höchsten Stände; da ist aber das System der freien Bewegungen fast auf nichts gebracht, und es entsteht so in diesen Tragödien eine willkührliche Darstellung gewisser innerer Zustände, ohne allen Zusammenhang mit dem, was kunstlos in diesem Stande erscheint. Ueberhaupt, wenn wir uns das Kunstlose und das Künstlerische, wie es mit jenem doch zusammenhängt, in seinem eigenthümlichen Character zusammendenken, so wird dieses Kunstgebiet nur da sein können, wo in dem ganz unwillkührlichen Leben schon ein sich aussprechendes Gebehrdenspiel stattfindet; wo dies nicht ist, da wird immer etwas Gemachtes, Gekünsteltes und Willkührliches da sein, und das Künstlerische hat da nicht seinen Ort; der Unterschied zwischen dem Künstlerischen und Kunstlosen ist nur der, daß in dem lezteren reine Identität zwischen dem innern Zustande und der äußern Darstellung stattfindet, sobald es aber Kunst wird, scheidet sich beides, indem die Besinnung dazwischen tritt; und so muß auch die Darstellung einer Reihe von Tönen und Bildern vorausgebildet sein, aber beides ist ein Product von beiden, es muß die Begeistung des Organismus zur Basis haben und in seiner Besonderheit ein Product der Besinnung sein. Diese beiden Elemente finden wir überall.

Obgleich wir hier etwas sehr Bedeutendes gewonnen haben, nämlich Begeistung und Besonnenheit für alle Kunst, worin als Zweiheit schon ein Princip der Construction enthalten ist, so fehlt uns dennoch immer die eigentliche Einheit; denn wir sind immer schon von einem Verschiedenen ausgegangen, indem wir einzelne Functionen des Organismus in dem Zustande der Begeistung

betrachteten, und bei dem Hinzukommen der Besinnung und in ihrem Scheiden des Inneren von dem Aeußeren auch das Hervortreten der Kunstthätigkeit erkannten. Diese Einheit würde sich auf unserem Wege nur dadurch gewinnen lassen, wenn wir den Begriff des Organismus, in dem weitern Sinne, worin wir ihn gebraucht, statt einer Mannigfaltigkeit von Functionen, in eine Einheit zusammenfassen könnten. Stellen wir die Aufgabe so, dann werden wir den Begriff des Organismus, so wie er gewöhnlich gefaßt wird, hier nicht gebrauchen können; gäbe es aber keinen andern als diesen, so würden wir verschiedenes davon ausnehmen müssen, und so immer zu keiner Einheit gelangen. Es ist offenbar, die bildenden Künste arbeiten nicht blos für das Gesicht, sondern das Innere, was wir als ein unmittelbares Product der innern Begeistung und Besinnung sezen, ist ebenfalls ein inneres Sehen, so wie bei der Musik ein inneres Hören, abgeschlossen in dieser Productivität. Dies sind nun zwei Functionen des Organismus, die zu dem System der Sinne gehören; aber sie würden nicht alles aufnehmen können, was wir Kunst nennen. Denn wir werden nicht sagen können, daß die Poesie in demselben Sinne für das Gehör arbeite, wie die Musik, sondern die Hauptsache ist etwas ganz anderes, und was man auf den Sinn des Gehörs bezieht, ist nur etwas hinzugekommenes und untergeordnetes. Betrachten wir nun die übrigen Glieder in dem System der Sinne, so ist nichts, was ein Kunstgebiet constituiren könnte; denn für den Geruch, Geschmack und Tastsinn giebt es nichts, was sich als Kunst ansehen ließe. Zwar kann man in einem gewissen Sinne sagen, die Sculptur unterscheide sich von der Malerei dadurch, daß die Sculptur zugleich für den Tastsinn arbeite, die Malerei aber nur für das Auge; aber dies wäre doch nur das Untergeordnete dabei, eben so wie bei der Poesie, daß sie für das Gehör arbeitet. Also wären wir so auf einem ganz falschen Wege, einmal, indem uns hier Theile der Kunst entgingen, sodann, indem wir

dies Gebiet nicht ausfüllen könnten; und es wäre unmöglich, auf solche Weise zu einer Einheit des Begriffes der Kunst zu gelangen.

Es bedarf aber hier noch einer Untersuchung, woher es komme, daß es für diese Sinne kein Kunstgebiet gebe. Niemand wird ableugnen in Beziehung auf das, was wir eben ein inneres Sehen genannt haben, daß hier ein inneres Gestaltenbilden möglich sei, und dasselbe gilt von dem Gehör, aber für ein inneres Riechen und Schmekken würde die Lösung dieser Aufgabe niemand zu leisten im Stande sein. Dieser Saz ist allerdings längst anerkannt, aber man hat ihn gewöhnlich so gefaßt, daß er keinen Aufschluß für unser Gebiet gab, indem man nur Gesicht und Gehör als deutliche, die übrigen Sinne als dunkle bezeichnete. Aber der Hauptunterschied ist hier dieser, daß die einen gar keiner freien Thätigkeit fähig, sondern vielmehr das **Maximum** der Passivität sind, während jene einer Thätigkeit, die von innen ausgeht, fähig, und, ohne afficirt zu sein, Gestalten und Töne zu produciren im Stande sind. Hieraus aber ergiebt sich, daß wir statt des allgemeinen Begriffes des Organismus der Sinne nur wieder das System der willkührlichen Bewegungen als den Gegenstand der Begeistung aufstellen müssen, Gesicht und Gehör sind nicht blos Mittel (**media**), wodurch wir aufnehmen, sonst würde es auch von ihnen aus keine Kunst geben, sondern sie sind zugleich Functionen willkührlicher Bewegungen, aber eben solcher, wodurch das Gebiet der Sinne ausgefüllt wird. Wenn dagegen den andern Sinnen ein **Maximum** von Passivität beigelegt ward, so ist damit jedoch kein absolutes gemeint, da es in dem Gebiete des Lebens nichts giebt ohne ein **Minimum** der Selbstthätigkeit. Daß hier aber auch zugleich Selbstthätigkeit ist, geht daraus hervor, daß wir, in Gedanken vertieft, nichts schmecken; es gehört also eine Thätigkeit des Willens dazu, und eben so kann man unter den stärksten Gerüchen sein, ohne daß man riecht, wenn man die Aufmerksamkeit nicht darauf richtet; aber weiter geht diese Richtung

nicht, nicht einmal in der Erinnerung können wir uns Gerüche wieder hervorrufen, da diese Sinne nicht von Innen in Bewegung gesezt werden können. Also ist alles, was in dem weitesten Sinne diesen beiden Organen angehört, unfähig, in die Kunstthätigkeit einzugehen, in sofern es nicht in seiner Art ist, durch den Willen in die ihm eigenthümliche Bewegung versezt werden zu können. Dagegen ein Künstler sieht sein Bild nicht erst äußerlich, oder hört erst in der Musik, wenn er äußerlich das Einzelne ausspricht, sondern es ist ein innerlich Gehörtes, nach welchem er auch die äußerlichen Fehler desselben sogleich fühlt; und eben so hat der Dichter sein Gedicht schon innerlich gehört, wenn er es ausspricht.

Was ist nun aber das ganze System von diesem, dem Willen unterworfenen Organismus, so daß er nicht ohne den Willen in Bewegung gesezt werden kann? — Bleiben wir bei dem unmittelbar Leiblichen stehen, so ist die Oberfläche des Menschen in ihrer Beweglichkeit durch den Willen, indem sie den innern Zustand des Menschen darstellt, und so ein Bild wird von dem Wechselnden in seinem unmittelbaren Selbstbewußtsein, das Fundament der mimischen Kunst. Das Sehen, indem es als das Vermögen von Innen heraus, Gestalten hervorzubringen, seine eigenthümliche Productivität hat, ist das Fundament der bildenden Kunst; und eben so das Vermögen, Töne innerlich hervorzubringen, reine und artikulirte, ist das Fundament der Musik auf der einen Seite, und des Musikalischen in der Poesie auf der andern. Aber wo erlangen wir, wenn wir hierbei stehen bleiben wollen, das, was das Wesentliche in der Poesie, und das, was das eigentlich Künstlerische in der Architectur ist? Das erste müssen wir verstehen, bei dem andern ist es aber noch zweifelhaft, ob es nämlich in der Architectur etwas Künstlerisches giebt; denn das Gebiet der Architectur ist ein bestrittenes, und da scheint doch der Ausdrukk, bei dem wir stehen blieben, nämlich der zu begeistende Organismus sei das System der willkühr-

lichen Bewegungen, schwerlich zu genügen. Beide sind gleichsam äußerstes Ende. Es ist schon bemerkt, daß es zweifelhaft sei, ob die Architectur zur Kunst gehöre, oder ob blos Kunst an ihr sei. Wenn ich sie aber der Poesie als äußerstes Ende gegenüber stelle, so meine ich etwas anderes. Nämlich, wenn wir die Poesie auch unter das letztgesagte bringen wollen, so sind auch da willkührliche Bewegungen, aber nur der Gedanken; eben so sind auch in der Architectur willkührliche Bewegungen, aber solche, die sich vom Aeußerlichen nicht trennen lassen; es ist die Wirkung des Menschen auf die Masse, welche aber noch nicht da ist, bis daran gearbeitet wird. In diesem Sinne aber sind beide die äußersten Enden, und diese müssen wir auch noch unter die Formel zu bringen suchen, um sicher zu sein, das Rechte gefunden zu haben.

Vergleichen mir sie beide mit den andern Gebieten, und fragen zunächst nach dem Verhältniß zwischen Architectur und Sculptur, die in gewissem Sinne ein gemeinsames Gebiet haben, so werden hier Gestalten nicht blos für das Auge, sondern solide Gestaltungen hervorgebracht, aber der Unterschied liegt gleich darin, daß es die Sculptur mit organischen Ganzen, die Architectur aber mit anorganischen Ganzen zu thun hat. So finden wir auch bei Betrachtung des Verhältnisses der Poesie zu den bildenden Künsten eine gewisse Zusammengehörigkeit. Wenn wir ein Gedicht von größerem Umfange betrachten, wo also auch eine Mannigfaltigkeit von Individualitäten vorkommt, und wir finden nicht einen Moment, der zugleich pittoresk wäre, d. h. zu einem Gemälde dienen könnte, so erscheint dies als ein Mangel, wie auf der andern Seite immer die Malerei und Sculptur sich eben so an das in der Poesie, als an das im Leben und in der Geschichte Gegebene gehalten haben. Dies deutet darauf hin, daß die Gedankenbewegung in der Poesie es auch mit einer Gestaltenbildung zu thun hat, indem sie den Stoff hervorbringt für Künste, die offenbar nichts anderes als dieses wollen. In sofern sind

hier die willkührlichen Bewegungen der Gedanken Bewegungen nach der Gestaltenbildung hin, wo die Gedanken auch wollen ein einzelnes besondere werden; während dagegen die willkührlichen Bewegungen der Gedanken in der Speculation, wo der Gedanke etwas zu werden sucht, was dem Sein identisch ist, immer Bewegungen nach der Formel, dem allgemeinen Audrukk, und nach dem Allgemeinen selbst hin sind, was nicht einzelne Gestaltung ist, sondern eine Menge Gestalten, verschiedenes Besondere in sich schließt; und so ist in der That die Bewegung der Gedanken auch eine gestalthervorbringende und eben so eine Mannigfaltigkeit von Einzelnen und eine Einheit darin; so haben wir allerdings auch eine Analogie zwischen Malerei und Poesie. Richten wir dagegen unsern Blikk auf die Architectur und nehmen jenen Gegensaz auf zwischen der organischen und anorganischen Gestaltenbildung und fragen, woher wir denn diese Gestalten eigentlich haben, so werden wir, wenn wir alles das hinwegnehmen, was der Mensch von dieser Art gemacht hat, auf zweierlei kommen, was aber ebenfalls mit dem Leben, nur in einem ganz andern Sinne, nämlich mit dem kosmischen Leben, zusammenhängt. Die Gestaltenbildung, die mit der Kugel zusammenhängt, als das eine, ist das eigentlich Weltkörper Bildende und der allgemeine Typus für alle Entwikkelung von Innen heraus auf diesem Gebiete; die andere Gestaltung aber ist die des geradlinigen Soliden, und diese finden wir auf einer untergeordneten Stufe. So wie wir nämlich in das Innere der soliden Erdmasse eindringen, so finden wir die Crystallisation und dazu die säulen- und plattenförmige Gestaltung, die der Typus ist für alles Prismatische. Da werden wir ebenfalls einen Typus für die Architectur anerkennen müssen, so wie in dem Organischen und besonders in dem Animalischen und Menschlichen der Typus für die Sculptur liegt. Dieses alles läßt sich aber nur dadurch zusammenfassen, daß wir eine Stufe höher hinaufsteigen. Wir haben nämlich schon früher die Kunst als freie

Productivität gefunden, wie wir zugleich eine gebundene haben, worin sich der Geist des Menschen mehr receptiv verhält, und durch ein gegebenes Sein bestimmt ist. Dies muß auch von diesen beiden Zweigen derselben gelten. Wenn wir von der Poesie anfangen und sagen, diese ist eine freie Productivität des Gedanken zu dem Einzelnen hin, so ist dieses doch immer eine Bewegung von dem Allgemeinen aus; wenn wir aber fragen, wie wir dies alles zu Stande bringen aus Erfahrung, so geschieht dies auf ähnliche Art; denn wenn sich nicht zugleich die Seele, indem sie einen Gegenstand aufnimmt, nach dem Einzelnen hinbewegt und dieses sich vereinigt, so kann kein Sinneseindrukk als Vorstellung in das Bewußtsein treten. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint offenbar hier alles Verschiedene als sich zu Einem zusammenziehend. Der Mensch im lebendigen Verkehr mit der Welt muß immer in dieser untergeordneten Productivität der Gedankenbewegung gedacht werden, immer bestimmt durch das Sein, aber auch immer es fixiren wollend, da der Geist sich selbst immer als Sein durch das Sein bestimmt sezt. Was nun im Leben nach allen Seiten hin auf solche Weise gebunden ist, daß die Productivität auffassend sich zeigt, das wird in der Kunst freie Productivität. Wenn nun jemand die Frage aufwürfe, worin die Berechtigung liege, daß dieselben Bewegungen und innern Thätigkeiten des Menschen, die ihm die Wahrheit geben, und in denen er sich in ihr bindet, wollen freie sein und sich rein in ihnen selbst bewegen, so scheint dies nicht anders sein zu können, als auf Kosten der Wahrheit, und in dieser Gegeneinanderstellung gelangt man zu der Ansicht, die unter den Neuern besonders von Schiller hervorgehoben ist, „daß die Kunst als freies Spiel dem Ernst gegenüber stehe." Es ist aber dabei zugleich noch eine anderweitige Berechtigung nachzuweisen, gegen die Forderung gewisser Moralisten, daß, eben weil es keine Wahrheit sei und rein nur ein Spiel, der Mensch seine Zeit nicht dazu anwenden solle, da er immer etwas auf dem Gebiet der

Wahrheit zu thun habe. So könnte einer dann sagen, die mechanische Beschäftigung sei etwas reelleres als dieses leere Spiel, denn sie thue etwas zu der Gewalt des Menschen hinzu über die Dinge im menschlichen Leben, während jenes eine Form unserer Thätigkeit, die nur in ihrer Gebundenheit die Wahrheit in sich halte, zu einem bloßen Schein mache. Dieser Character einer ethischen Construction hat sich am stärksten ausgesprochen in dem Fichteschen System. Fichte hat sich selbst dadurch gebunden, daß er der Kunst einen pädagogischen Ort anwies; denn ihm ist sie nur da, den ästhetischen Sinn zu bilden, und nur in dieser pädagogischen Wirksamkeit, den Menschen zu dem Ideal zu erziehen, läßt er die Kunst gelten. Wenn man jedoch die Sache genauer betrachtet, so sieht man wieder keinen rechten Unterschied zwischen dem ästhetischen Sinn und der Kunst selbst. Indeß, dieses nachzuweisen, gehört zu einer andern Aufgabe, die wir uns gestellt haben, nämliche das Pathematische und Thätige zu vereinigen. Fragen wir nun, wie es mit dem Gegensaz stehe, daß nur die gebundene Thätigkeit die Wahrheit enthalte, und daß die freie Thätigkeit in der Kunst dagegen sich zu jener wie ein Spiel verhalte, so beruht diese Behauptung auf einer sehr allgemeinen Ansicht, die uns in die Mitte der Spekulation hineinführt, so daß wir nur da den Schlüssel dazu finden können.

Es kann wohl nicht streitig sein, daß der Gegensaz zwischen Productivität und Receptivität nur ein relativer sei, weil der Mensch und überhaupt das Lebendige nie in einer absoluten Passivität sein können, sondern bei dem Aufnehmen von etwas ist man auch thätig; aber freilich eine solche Thätigkeit ist schon sehr untergeordnet im Vergleich mit einer von Innen frei heraus sich entwikkelnden. Fassen wir nun empirisch Gestalten auf, so giebt es zwei Ansichten über die Art, wie dies geschehe, die eine sich der Annahme einer absoluten Passivität möglichst nähernd, die andere sich davon entfernend. Ist jene als solche erkannt, so muß man sie nothwendig fallen lassen, denn es verträgt sich absolute Passivität

mit dem Begriff des Lebens nicht. Denken wir uns den Menschen als Gestalten auffassend mit dem Auge und so, daß die Gestalt erst gegeben wird mit dem, was den Eindrukk auf die Sinne macht, so übersieht man immer etwas wesentliches. Wenn nämlich der Sinn geöffnet ist, so ist er auch zugleich erfüllt und so, daß diese Erfüllung eigentlich Eines bildet. Man sieht alles auf einer Fläche und diese ist auch erfüllt, da immer etwas den Hintergrund bildet. Dieses Sehen ist das ursprüngliche, das andere wird erst durch die Uebung. So ist es auch offenbar, daß Kinder, um hier das ursprüngliche zu ergreifen, erst allmälig die Entfernung und Tiefe unterscheiden lernen, indem sie alles auf einer Ebene sehen. Daher fragt es sich, wie kommen wir nun zu der Sonderung der einzelnen Gestalten auf ursprüngliche Weise. Entweder ist der Mensch in dieser Beziehung rein Null und kann nur aufnehmen, was ihm gegeben ist, und die Gestalten an und für sich werden ihm erst durch Aufnehmen, oder er trägt die Typen der Gestalten schon in sich, und es ist in der Auffassung ein Zusammensein dessen, was in ihm ist und heraus will, und dessen, was in ihn eindringt. Jenes ist die Ansicht, welche die Richtung auf das Wissen aufhebt; denn so wie man sich in dem ersteren Falle der Voraussezung einer solchen Nullität des Menschen nähert, so hat man gegen die Skepsis schon ein verlornes Spiel; dagegen bringt erst dies in den Act des Aufnehmens die Sicherheit der Ueberzeugung und die Objectivität der Wahrheit, daß die Identität zwischen den allgemeinen Gesezen des Seins und den allgemeinen Formen des Denkens eine absolute ist, so daß der Mensch für das, was er in sich trägt als Productivität, etwas im Sein findet, denn diese Bestätigung giebt ihm erst die Sicherheit der Welt. Von allen, die etwas geleistet auf dem Gebiete des Wissens nach der Seite der Spekulation hin, ist dies auch immer erkannt und ausgesprochen worden unter verschiedenen Formen, und es ist in der That gar keine Philosophie möglich, wenn man nicht von diesem Punkte

ausgeht. Stellen wir hier nun aber zweierlei einander gegenüber, die Wirkung auf die menschlichen Sinne von Außen her, und die Formen, unter denen allein der Geist auffassen und produciren kann, so sind wir schon in einem Gebiet des Gegensazes, und es wird nothwendig, noch zu der absoluten Identität von beiden, als der Begründung dieses Verhältnisses, hinaufzusteigen. Indeß wir brauchen hier nicht so weit zu gehen, sondern wir können vielmehr bei diesem Gegensaze stehen bleiben. Dann werden wir sagen müssen, daß der Geist immer productiv ist, indem sein Leben vom ersten Anfange an auf dieses Gestaltenbilden gerichtet ist, und die innern Bewegungen des Gedanken in den beiden entgegengesezten Richtungen von dem Besondern zum Allgemeinen und von dem Allgemeinen zu dem Besondern begriffen sind; in dieser Productivität wird er nun von dem, was ihn umgiebt, ergriffen und dadurch seine Productivität gebunden, dies ist der Zustand der Receptivität. Haben wir nun die Erfahrung, die wir auch als eine ziemlich allgemeine fassen müssen, daß die Form dem Menschen erst mit dem Stoffe gegeben wird, und sehen wir die Möglichkeit dieser Ansicht darin, daß die receptive Thätigkeit keine unmittelbar bewußte ist, so gehört zur Vollständigkeit des Selbstbewußtseins, daß die Productivität eine freie werde, damit wir von der Täuschung loskommen, als wenn wir die Gestalt und die Form nur mit dem Stoff empfingen. So haben wir unmittelbar, was oben apagogisch gefunden ward, daß die Kunstthätigkeit in das Gebiet des unmittelbaren Selbstbewußtseins gehöre, also die Gestalten dem Geiste angehören, und die Zusammenstimmung dessen, was er producirt und in sich trägt, und was ihm gegeben, eigentlich die Wahrheit ist. Sagt man aber auf der andern Seite, die Kunstthätigkeit ist Nachahmung der Natur, so gehört dieses jener skeptischen Ansicht an, die alles nur als gegeben ansieht, und die Kunstthätigkeit nur so erklären kann; aber es läßt sich dieser Ansicht sogleich wieder die gegenüber stellen, daß die Auffassung der Natur die

Nachbildung der ursprünglichen Productivität der Kunst sei, und so sehen wir leicht, welchem Princip jede dieser Ansichten angehört. — Wenn man dann die Kunstthätigkeit als Spiel, und die übrige Auffassung und Gedankenbildung als Ernst betrachtet, wie Schiller, so ist dies auch eine unhaltbare und sehr einseitige Auffassung, aber es ist offenbar, von welchem Standpunkt sie genommen. Für die Menschen, in sofern sie ein Gesammtleben bilden, ist das Geschäftige der eigentliche Ernst, aber dies ist doch nur der Fall, in sofern sich der Mensch auf einen untergeordneten Standpunkt stellt, denn von einem höhern Standpunkt aus ist es hier nicht der Ernst, sondern es ist die Sache der Noth; dann aber haben wir für das andere auch einen andern Standpunkt, und das Spiel erscheint um so geringfügiger und das Wesen der Sache durchaus nicht ergreifend. Ist nun Kunstthätigkeit erst die Vollendung des Selbstbewußtseins, so muß sie auch allen gemein sein, sonst hätte der eine ein vollständiges Selbstbewußtsein, der andere nicht; und so zeigt sich, mit welcher Nothwendigkeit wir jene kunstlose Thätigkeit, welche nur als Analogie der Kunst gilt, von dem Traum an bis zu allen den Zuständen, welche zu wirklichen Kunstwerken werden, aufstellen mußten. Fassen wir dies in seiner Vollständigkeit, so werden wir auch die andere Aufgabe, die beiden Haupt-Ansichten der Kunstthätigkeit, wonach sie entweder nur als aufnehmend oder als producirend zu betrachten sei, als wesentlich einander voraussezend und sich gegenseitig postulirend auffinden können.

Es giebt gar nichts, was in unserm geistigen Leben vorkommt, wo wir nicht immer zurükkgeführt würden auf den Zusammenhang des Geistes in der Erscheinung des einzelnen Lebens mit der materiellen Welt. Diese beiden Factoren, der eine das Wesen des Geistes als solchen, der andere die materielle Welt, in die er gestellt ist, sind in allen zusammen, nur in verschiedenem Verhältniß. Dabei sind nun folgende Differenzen: Auf der einen Seite sagt man, die Dinge oder die Wirksamkeit

der materiellen Welt auf das einzelne Leben des Menschen bestimme ganz und gar seine geistige Thätigkeit, so erscheint der Geist dann als das Secundaire, und der Schlüssel zu seinem Sein ist immer der, es zu betrachten als ein so Gewordensein durch äußere Einwirkungen. Dem steht nun die Behauptung gegenüber, der Geist mache die Dinge, d. h. es sei für den Geist nichts anderes, als was er selbst für sich seiend seze, und indem er auf diese Gegenstände seine Wirksamkeit richtet, so erscheint er in seinem ganzen Lebensgebiet allein herrschend und productiv, indem das Sein nicht erst bestimmt wird in dem Wirken auf die Dinge, sondern diese auch in der Art, wie er sie auffaßt, seine Producte sind. Jene Ansicht nennt man gewöhnlich die materielle, diese die ideelle. Beide einander gegenüber gestellt erscheinen offenbar als einseitig, und in consequenter Durchführung bei einer jeden treten nothwendig Hindernisse hervor, woran sie sich stößt, und welche nur gewaltsam aus dem Wege geräumt werden können. Die erste findet ein Hinderniß an dem Bewußtsein der Freiheit; so wie diese in dem gemeinen Leben vorkommt, ist sie nichts anderes, als die Negation davon, daß die ersten Anfänge einer Reihe geistiger Thätigkeiten von Außen bestimmt werden; denn die positive Seite des Begriffs ist in der Masse nicht so bewußt, wie die negative. Die andere Ansicht hat ihr Hinderniß darin, daß sich jeder der Unmöglichkeit bewußt ist, die Außenwelt sich anders vorzustellen, als sie da ist, sich also seiner Thätigkeit als gebunden bewußt ist. So stehen beide Ansichten gegen einander. Leicht aber würde man sich geneigt fühlen, wenn auch nicht auf dem spekulativen Standpunkte sich ausgleichend, beide für richtig zu halten, wenn sie das Hinderniß in sich aufnehmen könnten, so daß die materielle genügte, wenn sie das Bewußtsein der Freiheit in sich aufnähme, und die ideelle, wenn sie das Bewußtsein jener Gebundenheit von Außen her in sich trüge. Indeß, wenn man auf diesem Wege ausgleichen wollte, so wäre das ein Unendliches, denn es gäbe hier eine

unendliche Menge von Werthen, die aber alle nur approximativ wären. Nun giebt es aber noch eine dritte Ansicht, die so alt ist, als das spekulative Denken überhaupt, aber in verschiedenen Formen, dies ist diese, daß beides, worin diese Hindernisse liegen, von einem und demselben herstamme, nämlich, daß das Bewußtsein der Freiheit von dem Wesen des Geistes, in sofern er ein Thätiges ist, herrühre, und die Gewalt der Dinge von eben demselben her sei. Nun ist aber dieses, da es so entgegengesezte Grenzen und Endpunkte sind, anzusehen als der höchste Gegensaz durch das ganze Sein hindurch, und die Ansicht besteht wesentlich darin, daß der höchste Gegensaz und daher auch alle von Einem herrühren. Faßt man den Gegensaz so als aus diesem Einen hervorgegangen, daß in jedem von diesen beiden Gliedern eine Thätigkeit ist auf das andere, aber auch zugleich in dem andern etwas, was seine Thätigkeit hemmt, und also als das Ursprüngliche darin gesezt ist, so wird dann auch alles, was als einzelner Moment des geistigen Lebens darin vorkommt, aus beiden zusammengesezt sein, aber nur auf die verschiedenste Weise. Von hier aus die beiden entgegengesezten Ansichten betrachtet und in dieser Beziehung ausgedrükkt, hat so die Ansicht, daß der Geist in allen Momenten bedingt sei durch die Außenwelt, ihre volle Wahrheit darin, daß das einzelne Leben, worin der Geist erscheint, die Bedingung seines Daseins in den Thätigkeiten der Außenwelt habe, den lebendigen Kräften der Welt; denn so erscheint uns die Organisation, als alle die Kräfte, die wir dem Sein außer uns beilegen, in sich schließend, auf eine eigenthümliche Weise gebunden, und in der Organisation liegt so die Zeugungskraft, aus der erst jedes geistige Leben hervorgeht; da nun dieses der schlechthinnige Anfangspunkt ist, so hängt in dieser Beziehung der einzelne Geist von jenem ab. Die andere Ansicht dagegen, daß der Geist die Außenwelt auch in sofern, als sie ihn selbst zu bestimmen scheint, sich doch vorher selbst gesezt hat, findet ihre volle Wahrheit darin, daß wir keine Ein-

wirkung der Dinge auf unser Einzelleben kennen, ausgenommen, in sofern sie erst Bewußtsein geworden sind, das Bewußtsein aber ist doch das dem Geiste Eigenthümliche, und nach dessen Gesezen allein hat er die Außenwelt. Beide Ansichten erscheinen so als vollkommen wahr und der Gegensaz aufgehoben, aber in verschiedener Beziehung; denn die eine muß zugeben, daß das Sein jeder einzelnen Erscheinung des Geistes abhängig ist von einem Naturprozeß, der über sein Bewußtsein hinausgeht, nämlich die Zeugung; und die andere hat ihre vollkommene Wahrheit darin, daß sie, sich auf den nächsten Punkt stellend, dies zugiebt, aber von dem nun Gewordenen, als dem Geist, behauptet, daß ihm nichts begegnen könne und werde, als was in den Gesezen des Bewußtseins beruhe, welche die Einwirkung der Dinge auf ihn bestimmen, daß aber diese Bestimmung nicht von dem einzelnen Geist ausgehe, sondern vom allgemeinen Geistigen, da die Gesezе des Bewußtseins für alle dieselben seien.

Fragen wir hier nun aber nach der Wahrheit selbst, so besteht sie darin, daß die Außenwelt wirklich so da ist, wie wir sie voraussezen, und eben so darin, daß das, was wir in dem Außer uns hervorbringen, wirklich so wird, wie wir es gedacht haben. Dazu gehören nun auch die Gesezе des Seins, nach welchen wir alles im Bewußtsein aufnehmen, und was hier die Bedingung der Wahrheit ist, ist die Identität der Gesezе des Seins und des Bewußtseins. Was also der einzelne Geist in sich trägt, und was unmittelbar als sein Lebensmoment vorkommt in seinem in die Welt gesezt sein, das ist immer zuerst Bewußtsein, Bewußtsein von sich, so wie von einem Außer ihm und von den Relationen zwischen beiden. Es beruht also alle Wahrheit darauf, daß das Denken in dem weitesten Sinne der Ausdrukk des Seins ist für den Geist, und eben so das Sein die Darstellung des Denkens für den Geist, d. h. daß beides auf dieselbe Weise jedes nach seiner Natur für das andere ist, und dies ist dasselbe, was wir für den allgemeinen Ausdrukk jener-

dritten Ansicht gesezt haben. Denn indem jedes von demselbigen Einen her ist, will es dieses ganz und sucht also das andere. — Betrachten wir dem gemäß noch einmal das einzelne Leben, wie es gegründet ist im Materiellen, so können wir nicht, wie auf der andern Seite, so unbedingt von dem Geist an sich und von dem Sein an sich reden, sondern wir sind sogleich an das gewiesen, was für uns nur ist, das ist das irdische Sein, unsern Weltkörper dazu genommen, und was sich auf ihn bezieht; von allem materiellen Sein, was nicht zur Erde gehört, wissen wir auch gar nichts. Dabei müssen wir stehen bleiben. So wollen wir uns nun die Anschauung vom Leben an der Erde entwikkeln, nämlich von ihrer Thätigkeit, als in der Einheit ihres Wesens begründet. Was sich als einzelnes Sein sondert, ist ein Product von der Einheit des Lebens im Zusammensein mit dem kosmischen Leben. Das niedrigste Gebiet ist das vegetabilische Leben, da alles Niedrigere um die Erdmasse selbst ist. Auch die animalische Organisation ist ein Erzeugniß vom Leben der Erde, wie sie relativ selbstständig ist, aber freilich nur in ihrem Zusammensein mit der Atmosphäre und dem nächsten System des kosmischen Lebens. Beide Gebiete sind zugleich ein abgeschlossenes Ganze, worin sich das Vermögen der Erde in dieser Beziehung ausspricht. Nun finden wir da die Einzelnheiten selbst in verschiedenen Abstufungen, und auf den niedrigsten Stufen giebt es immer solche Formen, welche indifferent sind, und erst auf den höhern Stufen finden sich beide Gebiete auf bestimmte Weise, und wir sehen die Producte aus beiden zusammengesezt. In diesem Aufstreben finden wir schon eine Tendenz, die in dem Erdkörper eingeschlossen liegt, das Bewußtsein hervorzubringen im Gebiete des Irdischen, nnr daß das Animalische dasjenige ist, was diese Form weit bestimmter entwikkelt und hervortreibt. Aber erst in dem Menschen finden wir das Bewußtsein bestimmt hervortretend, er ist der Gipfel dieser aufsteigenden Reihe der Productionen der Erde, in ihm ist das Leben der Erde vollendet;

und indem nun in dem Menſchen das Bewußtſein hervortritt, ſo entwikkelt ſich dann das Sein der Erde wieder in der Form des Bewußtſeins, und dieſes iſt der Cyclus ihres Lebens und Daſeins. Von hier aus wollen wir nun wieder auf unſere verſchiedenen Anſichten ſehen, indem wir damit nicht ſagen, der Geiſt als das eigentliche Subject dieſes das Sein ausdrükkenden Bewußtſeins ſei ſelbſt ein Product der Erde, ſondern nur, dieſe Beſtimmtheit deſſelben als menſchlicher Geiſt ſei ein Product der Erde, d. h. die Anlage des Bewußtſeins, die in ihm iſt, ſei urſprünglich ſchon ſo, daß ſie adäquat iſt dem, was die Erde entwikkelt, ſonſt wäre der Menſch nicht für dieſe Erde und das Leben der Erde nicht in ihm vollendet. Indem wir aber auf den Gegenſaz zurükkgehen, wie wir ihn gefunden, und den Menſchen ſo als Erſcheinung betrachten, ſo machen wir gleich weſentlich die Theilung, daß wir ſagen, er iſt von der Erde her als Erſcheinung, aber als Geiſt und Bewußtſein iſt er vom Geiſte her; er iſt alſo das Sein des Geiſtes für die Erde und das Sein der Erde für den Geiſt, beides iſt in ihm ausgeſprochen und gleicht ſich in ihm aus. Wenn wir nun den Menſchen in der Entwikkelung ſeines geiſtigen Lebens betrachten von ſeinem erſten Anfange an, ſo erſcheint allerdings die geiſtige Thätigkeit ganz untergeordnet, und das Bewußtſein hat urſprünglich kein anderes Object, als den verſchiedenen Zuſtand des animaliſchen Lebens. Aber das Nächſte iſt nun ſogleich das ſich ſelbſt erkennen des ihm inwohnenden Geiſtes in der menſchlichen Geſtalt und die Anerkennung anderer für ihn; ſo wird in ihm die Entwikkelung des Gattungsbewußtſeins; und das iſt das Specifiſche in dem Sein des Menſchen als Gattung verglichen mit andern, daß dieſes beides ſich in ihm auf das Vollkommenſte als eins ſezt, das allgemeine Bewußtſein von ſich als Menſchen und von ſeinem einzelnen Leben, jenes nur habend durch das Zuſammenſein mit andern Menſchen, alſo bedingt durch die Reproduction der Menſchen. Was wir nun als Wahrheit bezeichneten, ent-

wikkelt sich in ihm auf sehr allmälige Weise, und zulezt erst so, daß wirklich jener Gegensaz zwischen Geist und Sein sich rein abspiegelt, aber bis zu dieser spätern Entwikkelung giebt es eine Menge von Thätigkeiten, die die Wahrheit entfalten, und später erst tritt auch das Bewußtsein von diesem Gegensaz bestimmter und klarer hervor. Denken wir den Menschen in seinem Zusammensein mit dem Außer ihm, das ihn afficirt, und sein eigenthümliches Leben als das Bewußtsein, das Sein zu haben, so ist der Geist darin selbstthätig und dies alles seine Freiheit, wenn wir auf den Anfangspunkt zurükkgehen, aber in jedem Resultat findet er sich gebunden. Also kommt er hier nicht zum vollen Bewußtsein seiner Selbstthätigkeit und der eigentlichen Form derselben, als des ursprünglich ihm inwohnenden Seins, sondern es entsteht der Schein, als ob er in allen seinen Thätigkeiten durch das Aeußere bestimmt würde. Nun kommen wir auf der andern Seite in der Entwikkelung des Geistes zu dem Bewußtsein als nicht gebunden vom äußeren Sein, und dies ist das Selbstbewußtsein, was aber nicht Ergänzung des andern wäre, sondern ein fremdes, wenn es nicht dieselben Gesezе des Bewußtseins hätte; und weil so das Selbstbewußtsein nach denselben Gesezen productiv ist, wie das Bewußtsein, so entsteht der Schein, daß der Mensch nur producire, was er durch äußere Einwirkung habe.

Das Innerliche (Ideen, Urbilder) ins Einzelne hineinzubringen, ist die eigentliche Thätigkeit des Geistes; in dem Augenblikke, wo der Mensch wahrnimmt, gehen diese Urbilder unter, die Affectionen binden ihn, und er hält das nur in dem Bewußtsein, was die Sinne bestimmt; aber es ist ganz dieselbe Thätigkeit, wo er nicht gebunden ist, und diese innere Thätigkeit als freie Gestalt bildend erscheint. Es sind immer dieselben Typen und Schemata, nach denen der Geist frei schafft, weshalb man dies als Nachahmung der Natur aufgefaßt hat, welches jedoch einseitig ist. Denn von diesem Standpunkt aus

würde man nie erklären können, da es immer Wahrnehmbares giebt, wie wir dazu kämen, Nachahmungen zu machen. Hier erscheint nun, abgerechnet das Gebundene als Bewußtsein des Außer uns, oder das bestimmte Selbstbewußtsein, die ganze übrige freie Geistesthätigkeit als eines. Wir haben aber allerdings ein großes Gebiet davon abgesondert, indem wir die Kunstthätigkeit nur als eine auffassen wollten, nämlich das Heraustreten der Geisteskräfte als eines zweiten Moments. So betrachtet erscheint alles, was nicht jenes gebundene Bewußtsein wird, als ein und dasselbe, anfangend im Traume, und sich durchziehend durch die Momente des bestimmten Bewußtseins, aber immer nur als inneres Bilder- und Gedankenspiel, hernach Anfangspunkt werdend zu einem äußerlich heraustretenden Kunstwerk. So sehen wir die Anfänge der bildenden Kunst und der Poesie schon in den ersten Thätigkeiten; denn das Gebundene und Freie ist immer neben einander, schon von Kindheit an, nur daß es sich in der Kindheit, wo Subject und Object noch nicht so auseinander treten, noch wenig hervorhebt und unterscheidet. So wie aber die Kinder sich der Sprache bemächtigen, denn das ist der erste Anfangspunkt, daß das objective Bewußtsein sich fixirt, so tritt auch dieser Unterschied von freier und gebundener Thätigkeit hervor, was sich in Selbstgesprächen oder Versuchen, ihre Bilder hinzustellen, zeigt.

Dies giebt nun den Uebergang zu der Aufgabe, die wir uns gestellt, die beiden entgegengesezten Ansichten unserer Untersuchung, ob sie überwiegend gerichtet werden müsse auf das Pathematische des Eindrukks oder auf die Kunstthätigkeit selbst, mit einander zu vereinigen. So gefaßt, wie bisher, ist diese Thätigkeit eine allgemein menschliche, und keiner kann gedacht werden, in dem sie nicht wäre; dabei erscheint in dieser Betrachtung der Geist auch als Seele von innen heraus und in sich selbst thätig, und es kommt nur darauf an, daß er mehr oder weniger frei wird von dem, was durch die Seele von außen an

ihn kommt. Hier ist aber von einer besondern Beschaffenheit der so sich erzeugenden Bilder noch gar nicht die Rede. Jedoch in dem einzelnen Menschen ist in dieser Hinsicht der Unterschied sehr groß, daß sie festgehalten werden durch die äußern Eindrükke, und daß nur wenige sich der Freiheit der geistigen Thätigkeit wirklich erfreuen. Denn betrachten wir den Menschen, wie er der größeren Masse nach den Bedürfnissen und der Noth dient, so finden wir ihn immer in diesem Wechsel: er bekommt Eindrükke von Außen, und diese fordern ihn zu Thätigkeiten nach Außen auf. In diesem steten Wechsel kann sich die innere geistige Thätigkeit nicht entwikkeln, und sie zeigt sich daselbst nur im Traum und in unklaren Vorstellungen. Ist aber etwas dem Wesen des Geistes angehörig in seinem einzelnen Dasein als Seele, so müssen wir uns dies ununterbrochen in Bewegung denken, denn der Geist lebt und ist immer thätig. Das Wesentliche des Geistes muß sich immer in ihm regen, nur daß es ein Minimum sein kann, welches sich der Wahrnehmung ganz entzieht. Fragen wir aber nach diesem Minimum bestimmter, so ist es das Verlangen, d. i. die Richtung, die wir als Agilität denken, nur daß sie nicht immer zum Resultat kommt; und es spricht sich aus nicht im Wollen, denn dies ist schon Anfang der wirklichen Thätigkeit, sondern im Wünschen und Sehnen, daß diese Thätigkeit frei werde. Es ist schon gezeigt, daß wir uns den Geist als menschlich in seiner Erscheinung als Seele nicht denken ohne das zwiefache Bewußtsein, daß er in dieser Einzelheit ein Anderer ist als der Andere; dann auch, daß er das innere Bewußtsein seines Einsseins mit dem Andern hat, d. h. das Gattungsbewußtsein, daß er identisch mit ihm ist. Allein in dem, worin so die Möglichkeit gesezt ist, das was in dem einen ist, in den andern überzutragen, liegt auch dieses, daß wo irgend in einer Richtung der eine blos zum Verlangen kommt von dem, was so nicht wirklich wird, und der andere die Thätigkeit selbst leistet, jener sich diese aneignet und darin die Be-

friedigung seines Verlangens findet. Diese Befriedigung ist nichts anderes, als die Erhebung des Gattungsbewußtseins über das einzelne; es erregt sein Wohlgefallen, daß das, was in ihm nicht ist und nicht zur Vollständigkeit gebracht werden kann, in einem andern dazu wirklich gelangt ist. Dieses Wohlgefallen aber, was sich überall ausspricht, ist, auf die Kunst bezogen, das *Wohlgefallen an der Kunstthätigkeit* bei dem, der sie nicht selbst übt. Denn wenn wir uns einen Menschen denken, der außer jener fast nothwendigen und unvermeidlichen Erscheinung des Traums und des dunkeln, verworrenen, innern Bilderspiels nichts weiter leisten kann, als daß er dieses Verlangen in sich trägt, so kommt es doch zum Bewußtsein, wenn er sich befriedigt fühlt; dieser vermag dann die Kunstthätigkeit sich in so weit anzueignen, daß er an dieser Thätigkeit, welche in ihm auch sein sollte, Wohlgefallen empfindet, in dem er sein Leben dadurch gefördert findet, und dies kann wieder in den verschiedensten Abstufungen sein. Hat nun ein einzelner, ohne die Kunstthätigkeit selbst zu übersehen, wo sie in seinen Kreis tritt, ein Wohlgefallen daran, so hat er *Geschmakk*, sei es nun guter oder schlechter; denn das hängt noch nicht davon ab. Darin liegt die Steigerung des Verlangens, indem hier zwei Momente hinzutreten, erstlich, daß der Mensch so viel Ruhe habe vor Bedürfniß und Noth, daß er zur Betrachtung kommen kann, und dann, daß das Verlangen in ihm schon eine gewisse Stärke haben muß. Es kann aber unserm aufgestellten Grundverhältniß keinen Eintrag thun, daß es auch stumpfsinnige Menschen giebt, weil die Differenz der Einzelnen doch immer nur darin bestehen kann, daß dieselben allen wesentlichen Functionen in jedem wieder in einem verschiedenen Verhältnisse sind; dies ist die Form, unter welcher wir uns nur die Gattung denken können; denn wenn nicht alle Functionen darin wären, so wäre es auch nicht dasselbe geistige Leben. — Denken wir uns nun diese Richtung auf die ungebundene Thätigkeit von dem **Minimum** zu ihrer Steige-

rung, so ist offenbar, wo jener Stumpfsinn sich findet, das Minimum = 0 zu sezen, von da an steigert sich die Richtung zu der Höhe, wo der Mensch zwar noch nicht zur Thätigkeit der Kunst kommt, aber doch Geschmakk hat, d. h. daß er das Vorhandensein derselben in Werken mit Wohlgefallen wahrnimmt. Steigern wir nun dieses Verlangen, so wird es überall, wo die menschliche Thätigkeit zur Entwikkelung gekommen ist, in einem Complex von Menschen auch solche geben, in denen diese Richtung so stark ist, daß sie, so weit sie freigelassen werden von dem Bedürfniß und der Noth, diese Richtung realisiren, und sich dieser freien Thätigkeit in Gestaltung von Bildern und Vorstellungen hingeben. Aber nicht alle von diesen werden auch äußerlich nun selbst Kunstwerke hervorbringen, denn dazu gehören noch zwei Bedingungen, einmal mehr Zeit, um das, was innerlich als Sein da ist, auch äußerlich in einer Reihe von Momenten hinzustellen. Was auch noch von der Dichtkunst gilt, da in dem Insichtragen die technische Vollkommenheit noch nicht ist, ja nicht einmal das Ganze in Worten, sondern erst der lebendige Keim des Ganzen, und daher muß ein solcher auch Herr einer größeren Muße sein. Das Zweite ist, daß dazu gewisse organische Bedingungen gehören, die nicht alle in derselben Richtung des Geistes ihren Grund haben; sie sind zu gleicher Zeit von leiblichen Beschaffenheiten abhängig oder auch von Thätigkeiten des psychischen Organismus, die sich nicht in demselben Maaße bei jedem entwikkeln. So wird mancher nicht ein Maler, bei dem das innere Spiel der Bilder recht lebendig ist, indem er nicht dazu kommen kann, sie äußerlich zu machen, weil er theils nicht Muße hat, theils der organischen Bedingungen nicht Meister ist. Aber weil dies in den meisten Künsten nicht statthaft ist, so bleibt die Thätigkeit eine rein innerliche. Erst wo diese beiden Bedingungen auch da sind, wird der Mensch ein wirklicher Künstler. Auf diese Weise haben wir also keinen Grund mehr, diese beiden Seiten zu sondern; es ist dasselbe, was den einen zum

Künstler macht, und was das Gefallen an der Kunst hervorbringt, und es ist zwischen ihnen kein Unterschied, als verschiedene Entwikkelungen und verschiedene Hemmungen. — Nun haben wir auch ein allgemeines Schema für das gefunden, was wir durch den Ausdrukk Kunst bezeichnen wollen, und wir können auch von derselbigen Betrachtung aus diese geistige Richtung von der andern bestimmt unterscheiden. Zwar haben wir sie erst nur betrachtet unmittelbar in ihrem Verhältniß zu den gebundenen Zuständen der Thätigkeit, aus welchen uns das ganze Bewußtsein der Außenwelt entsteht, aber es wird leicht sein, nun auch das Verhältniß derselben zu den übrigen Thätigkeiten des Geistes hier aufzustellen.

Zwei ganz verschiedene Gesichtspunkte sind es, von denen aus dies geschieht, und die in unserer Betrachtung auch schon angegeben sind. In der Kunst ist, wie wir sahen, die Thätigkeit, die wirklich nach Außen geht, ein zweites, und eben deshalb andern Bedingungen unterworfen, so daß wir das Wesen der Kunst fassen können, wenn wir auch auf die äußere Darstellung keine Rükksicht nehmen. Fragen wir nun, wie sich zu dieser Thätigkeit das ganze Gebiet von Thätigkeiten verhalte, welche, ich will nicht sagen, die sittliche Thätigkeit ausmachen, weil auch diese eine sittliche Thätigkeit ist, wohl aber sich als das eigentlich Practische auf das gemeinsame Leben beziehen, und die das sind, was Schiller mit dem Ernst bezeichnet, oder was sonst das Geschäft genannt zu werden pflegt, so ist hier das reine Gegentheil von dem, was oben in Beziehung auf die Kunstthätigkeit in Erinnerung gebracht wurde; denn hier hat ein Jeder gar nichts, wenn das Werk nicht da ist, indem die innere Vorbildung des Werkes uns da gar nicht den Werth des Menschen giebt. Es kann sich einer die schönsten Thaten innerlich construiren, wenn er sie aber nicht wirklich macht, so ist er eine Null, denn das Werk ist hier das in die Wirklichkeit heraustreten. Je mehr nun diese practische Richtung immer nur bestimmt wird durch ein

solches gebundenes Bewußtsein, welches dem Menschen geworden ist, ohne durch eine solche freie Geistesthätigkeit hindurchgegangen zu sein, um desto untergeordneter ist sie, weil sie in einem Gebiet verweilt, was am meisten die Abhängigkeit des Einzellebens von der äußern Natur bezeichnet. Aber denken wir auch dieses Untergeordnete hinweg, und diese practische Wirksamkeit eines Menschen ganz bestimmt durch die besondere Art und Weise, wie die Idee des gemeinsamen Lebens in ihm wohnt, so ist diese Idee, ganz analog der Kunstthätigkeit, auch eine solche innere Productivität, nur daß der Einzelne durch sie in allen Beziehungen gebunden erscheint; aber sie muß äußerlich werden, und so hat es in sofern z. B. gar keinen Werth, daß eine Idee des Staates, wenn auch noch so vollkommen, im Menschen lebt, wenn nicht auch ein Streben, den Staat hervorbringen zu helfen, damit verbunden ist. So sondern sich diese beiden Gebiete.

Denken wir uns nun in der Gesammtheit des ganzen menschlichen Lebens die gesammte Masse derer, die nicht auf so drükkende Weise unter das Joch des Bedürfnisses gehen, daß sie sich nicht sollten zur freien geistigen Thätigkeit erheben können, so wird es doch unter diesen viele geben, bei denen diese geistige Thätigkeit eine ganz andere Richtung nimmt, so daß unser Gebiet nur als ein Minimum darin erscheint. Welches ist diese? — Unsere Kunstthätigkeit gleicht, wie schon anfangs gesagt, darin dem gebundenen Bewußtsein, daß das, was durch sie wird, einzeln wird, und in diesem Sinne behauptet man mit Recht, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei, denn diese bietet uns das Einzelne immer zuerst. Nun giebt es aber eine entgegengesezte Richtung, daß dasselbe in die Wirklichkeit des Bewußtseins kommt in der Form des Allgemeinen, so daß aus dem Einzelnen heraus das Allgemeine gebildet wird. Dies ist eben sowohl unserer als jener practischen Richtung entgegengesezt, und beiden auf dieselbe Weise. Denn jene hat auch eine Richtung auf das

Einzelne, weil es immer einzelne Handlungen sind, die wir postuliren, wie die Kunstthätigkeit einzelne Gestalten und Werke hervorbringen kann. Hier ist es aber eine Richtung auf das Allgemeine, und diese ist überall das, was wir Spekulation nennen. Gehen wir von dem gebundenen Bewußtsein aus, was uns durch den sinnlichen Eindruck wird, so wird diese Richtung die auf das Bewußtsein der Naturgesetze, und hierin hat sie das, was als ein Allgemeines den einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegt und diese hervorruft; und wenn wir auf das gebundene Selbstbewußtsein sehen, so ist das die Richtung auf die Gesetze des Geistes in allen seinen verschiedenen Functionen. So sind wir im Stande, auf dem eingeschlagenen Wege ein allgemeines, für alle Fälle geltendes Schema für die Kunstthätigkeiten zu finden, und der wesentlichen Verhältnisse von diesen zu allen andern menschlichen Thätigkeiten uns bewußt zu werden, zugleich aber auch uns die Identität der Selbstthätigkeit auf diesem Gebiete und dessen, was als bloße Receptivität erscheint, klar zu machen. Aber wenn wir den Begriff der Kunst aufstellen wollen, so müssen wir uns zugleich die Aufgabe stellen, die Wahrheit der Kunstgebiete aus diesem unsern allgemeinen Schema zu entwikkeln, und uns bewußt werden, daß sie auch das Schema ganz ausfüllen; und da scheint noch viel zu fehlen, daß wir diese Mannigfaltigkeit als nothwendig so sich gestaltende Totalität auffaßten, so daß sie einzeln nicht zufällig erschienen, und es eben so gut noch andere geben könnte, oder diese und jene fehlen könnten.

Stellen wir das bereits von uns über die Kunst gesagte zusammen, um uns unsers gegenwärtigen Standpunktes in dieser Hinsicht bewußt zu werden, so bestand es darin: Wir haben, als es darauf ankam, die gemeinschaftlichen Elemente des Künstlerischen und Kunstlosen zu unterscheiden, zuerst als allgemeines Beispiel das Mimische aufgefaßt im weitesten Sinne, sowohl die freien Bewegungen im Leiblichen der Glieder und Gesichtszüge,

als auch besonders die mehr innern der Stimm-Organe; diese dachten wir von den Zuständen des Menschen bewegt, und dies war die Natur des Kunstlosen; davon unterschieden wir als das Künstlerische das, was, ehe es äußerlich wird, innerlich vorgebildet wird. Wo Aeußeres und Inneres zusammenfiel, da war das Kunstlose; das Wesentliche der Kunst war das innere Vorbilden, und das Heraustreten dabei war das Secundäre. So bildeten Mimik und Musik zwei bestimmte Kunstgebiete als Ausdrükke innerer Zustände. Dann gingen wir zu Untersuchungen über die redenden und bildenden Künste über und schauten diese auf dieselbe Weise an. Aber wir konnten von diesen nicht sagen, daß sie ein analoges Kunstloses hätten, was der Ausdrukk innerer Zustände wäre. Eine andere Zusammenfassung führte darauf, daß die Kunst einen Zusammenhang mit den Sinnesthätigkeiten hätte. Da mußten wir auch wieder einige ausscheiden, indem wir sagten, wo Kunst sein soll, da müsse eine freie Selbstthätigkeit sein, und wir schieden die Kunst als ungebundene Thätigkeit von der gebundenen. Aber wir können noch nicht sagen, daß wir einen solchen Begriff von Kunst haben, woraus der Unterschied der verschiedenen Künste hervorgeht, da hier Selbstthätigkeit zu Grunde lag, die gebunden und ungebunden wirken konnte; und es müßten dann so viele Arten von Künsten auch geben, als es Arten von gebundenen und ungebundenen Selbstthätigkeiten giebt; und dies würde uns zur Anthropologie zurükkführen, wo, indem wir den Menschen auffaßten, gezeigt werden müßte, daß die menschlichen Thätigkeiten nur in diesen verschiedenen Formen zum Vorschein kommen. In dem Bisherigen ist nicht zu übersehen, daß wir bis jezt noch keine allgemeine Zusammenstellung gemacht, sondern nur von einem einzelnen Punkt aus einzelne Künste zusammengestellt haben, so wie andere von einem andern. Dies scheint darauf zu deuten, daß es keine allgemeine, sondern nur Particular-Verwandtschaften giebt zwischen den Künsten, und daß der allgemeine Begriff der Kunst eigentlich

keinen realen Inhalt habe, sondern als eine sich aus lauter Negationen ergebende Abstraction erscheine; etwas anderes ist eine allgemeine Vorstellung, welche sich nach ihrer innern Natur so vermannigfaltigen muß in verschiedene Begriffe; das leztere ist der wahre Gattungsbegriff, aber das Verhältniß von den einzelnen zu diesem allgemeinen Begriffe fehlt uns noch. Sagen wir nun, es gehört mit zur Natur des Geistes, wie er uns als menschlicher Geist in der Form der menschlichen Seele gegeben ist, daß wir diejenigen Thätigkeiten, die durch die Affection von Außen gebunden werden, und in dieser Bestimmtheit ein äußerlich Gegebenes darstellen, von dieser Gebundenheit befreien, und sie zu einer selbstständigen Darstellung erheben, und dies ist die Kunst, so haben wir schon einen Begriff, der nicht durch bloße Negation erhalten wäre, sondern wir gingen von der idealen Thätigkeit des Geistes aus, und die Sache der Kunst ist dann, eben diese Thätigkeit von der Gebundenheit, die der Zusammenhang mit dem Aeußern mit sich führt, zu befreien, und sie auf demselben Gebiete, wo diese Gebundenheit erscheint, durch selbstständige Werke hinzustellen. So nehmen wir nun auch die Richtung nach Außen zu treten hinzu, und das, was uns demgemäß noch fehlt, ist dieses: daß sich uns der allgemeine Begriff der Kunst dadurch bewähre, daß wir, von ihm ausgehend, nun die verschiedenen einzelnen Künste als jenen allgemeinen Begriff erschöpfend und jede einzelne als nothwendig aus demselben hervorgehend anschauen können. Dazu aber bedarf es erst noch einiger anderweitiger Betrachtungen geschichtlicher Art, welche unentbehrlich sind, um uns auf das aufmerksam zu machen, worauf es eigentlich für diese Untersuchungen ankommt.

Wenn wir nämlich die einzelnen Künste, wie sie sich auf den verschiedenen geschichtlichen Gebieten unter verschiedenen Nationen gebildet haben, betrachten, so ist erstlich dies auffallend, daß verschiedene Völker, deren Entwikkelung nun schon ganz abgeschlossen ist, weil sie auf dieselbe Weise nicht mehr

existiren, sich sehr in Hinsicht der Künste von einander unterscheiden. Einige erscheinen ganz einseitig, indem wir nur einige Künste bei ihnen finden und andere nicht; andere Völker dagegen sind sehr vielseitig, so daß wir sie können fast auf allen Gebieten ihrer geschichtlichen Entwikkelung als zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ansehen. Unter den leztern müssen wir allerdings die Griechen obenan stellen, und wenn sie auch nicht in allen Künsten zu gleicher Vollkommenheit gelangt sind, so giebt es doch in allen Künsten einen gewissen Entwikkelungspunkt, den sie erreicht haben, und in jeder ist etwas von ihnen zu einiger Virtuosität gebracht. In ihrer Malerei ist das Vollkommenste das, was die meiste Verwandtschaft mit der Sculptur hat, nämlich die Zeichnung, und zwar die Zeichnung der menschlichen Gestalt; aber in allen Gegenständen, die man Beiwerk nennt, ist diese Virtuosität nicht dieselbe. In diesem gemeinschaftlichen Ausgangspunkt dieser beiden bildenden Künste sehen wir hier ein gemeinsames Gebiet derselben, indem die eine etwas hat, was auch die andere repräsentirt; aber was noch dazu gehört, beide von einander selbstständig zu machen, ist nicht bei ihnen zur Virtuosität gekommen. — Bei den Aegyptern dagegen finden wir in Vergleich zu jenen, daß das, was sie in ihrer Kunst anstreben, gar nicht eine solche Allgemeingültigkeit habe wie die, zu welcher die Griechen sich erhoben, und selbst das, was sie in einigen Künsten bedeutendes geleistet haben, ist nur in einer einseitigen Richtung vorhanden, dagegen ist von andern Künsten kaum eine Spur bei ihnen zu finden. So haben sie große architectonische Werke und Werke der Sculptur geliefert, aber von Musik und Poesie ist wenig die Rede bei ihnen. Daß die Poesie bei ihnen nicht so ausgebildet war, hängt wahrscheinlich bei ihnen zusammen mit der Art, wie sie ihr Zeichensystem für die Sprache ausgebildet haben; aber daß die Musik, wie die Poesie, auf solche Weise in Vergessenheit gerathen ist, daß wir schließen können, sie hatten kein Werk, welches einen solchen

Eindrukk machte, daß es geschichtlich werden konnte, dies deutet darauf, daß hier wieder ein Gemeinschaftliches ist, was wir bei ihnen als Mangel finden, und sie erscheinen in dieser Hinsicht durchaus einseitig. Dazu kömmt, daß ihre Sculptur wie ihre Architectur eine einseitige Richtung in das Colossale hat. Leicht möchte man daher für diese Einseitigkeit und jenen Mangel einen gemeinschaftlichen Grund aufsuchen, obgleich hier, wenn auf der einen Seite Sculptur und Architectur und auf der andern Musik und Poesie hingestellt werden, zwischen ihnen bei solcher Nebenstellung eher ein Gegensaz als eine Verwandtschaft zu sein scheint, aber die einseitige Virtuosität in dem einen und das Zurükkbleiben in dem andern, deutet doch auf einen Zusammenhang. Schon hieraus geht hervor, daß wenn es auch einen speziellen Zusammenhang unter den Künsten giebt, wodurch sie sich gruppiren und sondern, es doch auch Gründe giebt, einen Zusammenhang zu suchen zwischen solchen, welche durch diese Gruppen getrennt erscheinen.

Betrachten wir ferner die verschiedenen Kunstgebiete in ihren Aeußerungen, so finden wir, daß einige nicht ohne die andern erscheinen, und daß ihr Alleinsein, von einer Seite genommen, das Ansehn hat, über das Naturgemäße hinaus zu gehen. Solche Verbindungen von Künsten, die nicht von einander lassen wollen, sind unverkennbar. So dient die Mimik der Poesie. Denn versezen wir uns in ihren natürlichen Zustand zurükk, wo man nicht die Rede auf so stumme Weise wie beim Lesen aufnehmen konnte, sondern wo sie auf das unmittelbare Eingehn berechnet war, so ist hier überall der Vortrag der gebundenen Rede mit der Mimik verbunden; die Rhapsoden waren immer zugleich Mimiker, und die Tragödie war immer als lebendige Darstellung vor großen Mengen von der Mimik unzertrennlich. Der Tanz scheint aber damit nicht zusammen zu hängen und doch ist er ebenfalls mimisch als künstlerischer Ausdrukk zum Kunstlosen des Wohlbehagens und der Freude. Aber freilich diese Seite

der Mimik unterscheidet sich so von der andern, daß man sie häufig gar nicht als ein und dieselbe Kunst ansieht, und sie hat eben so eine wesentliche Verwandtschaft zur Musik, wie jene zur Poesie. In den antiken Darstellungen jedoch ging der Tanz wegen seiner natürlichen Verwandtschaft in die dramatischen Darstellungen ein; die Bewegungen der Chöre waren eine ὄρχησις wenngleich sie auf einen strengeren Styl beschränkt waren. — Löst sich dagegen die Mimik von der Poesie und will für sich allein etwas sein, wie in der Pantomime, so ist dies ein solches Losreißen, was das Naturgemäße in der Kunst zu überschreiten scheint, und daher überwiegend zu der Ansicht hinführt, diese Kunst als abhängig von Musik und Poesie zu denken. Wo sie aber mit der Poesie zusammen ist, ist die Poesie immer die Hauptsache, und die Mimik das zu der lebendigen Darstellung nothwendig hinzukommende. — Betrachtet man nun den Tanz, so erscheint hier das Verhältniß der Mimik zu der Musik als ein umgekehrtes; die Musik scheint der Mimik nur als ein Hilfsmittel zu dienen, um die einzelnen Bewegungen im Tanze fest zu halten, und zeigt so eine Abhängigkeit. Wenn wir aber alle drei betrachten in ihrer Vereinigung, wie dies bei dem Chor in der lyrischen Poesie der Griechen der Fall war, welcher immer gesungen wurde und mit Bewegungen verbunden war, so erscheint doch die Zusammengehörigkeit von Poesie und Musik dabei so vorherrschend, daß das natürliche Verhältniß der Mimik dasjenige zu sein scheint, daß sie das Untergeordnete sei. Betrachten wir nun das streitige Gebiet der Architectur, welches gerade seiner Streitigkeit wegen ein besonderes Interesse hat und einen besondern Schlüssel für richtige Ansicht des Ganzen zu enthalten scheint, so scheint dies etwas ganz Vereinzeltes zu sein und einen solchen Zusammenhang gar nicht zu haben. Ein ästhetisches Wizwort sagt zwar, Architectur sei gefrorne Musik, aber dies scheint mehr nur eine willkührlich aufgefundene Aehnlichkeit zu enthalten, als etwas Wesentliches auszusagen. In der Architec-

tur ist das Wohlgefallen abhängig von Verhältnissen, die sich auf Zahlen bringen lassen; das hat man nun in der Musik auch behauptet, und zwar so, daß man nicht etwa die Bewegungen in ihrer Verknüpfung betrachtete, d. h. die Intervalle, sondern die Töne selbst in ihren unendlich kleinen Elementen und Schwingungen auf Zahlen gebracht hat. Da scheint man also die Aehnlichkeit darin zu sezen, daß wir bei beiden uns unbewußt in der Reduction auf Zahlenverhältnisse begriffen wären, und da könnte man sagen, die Musik sei dasselbe im allerflüssigsten Zustande, wie Architectur im Starren. Indeß sei jene Behauptung auch nur ein bloßes Wizwort, so ist doch eine Andeutung auf Verwandtschaft darin enthalten, welche immer zu beachten ist. Es ist nur zu verwundern, warum man nicht auch eine dergleichen wizige Verbindung für Architectur und Mimik zu Stande gebracht hat. Die Mimik hat es zu thun mit den willkührlichen Bewegungen des menschlichen Leibes, und das architektonische Werk wird auch nur durch solche willkührliche Bewegungen; und wie die Musik in die Luft hinein arbeitet, eben so arbeitet auch die Mimik in die Luft oder in das Licht hinein, wie die Architectur in die feste Masse. Aber beides ist ein ganz andrer Gesichtspunkt; jene Vergleichung bleibt bei den Zahlenverhältnissen stehen, die Mimik dagegen ist gar nicht auf dergleichen Verhältnisse zurükkzuführen. Die Mimik ist Darstellung des Individuellen in gewisser Bestimmtheit durch eine Reihenfolge von Bewegungen, und das Analoge was die Architectur darbietet, ist dies, daß sie etwas Nationales ist, und also ebenfalls Darstellung von etwas Individuellem, nur im Großen, und so verschwindet der Schein des ganz Isolirten, und es zeigt sich auch hier ein gewisser Zusammenhang. Aber alles was wir als Ausdrukk individueller Verwandtschaft gefaßt haben, führt immer noch nicht auf einen allgemeinen Begriff der Kunst hin, wiewohl mancherlei Andeutungen darin liegen.

Da unser Gebiet in das der willkührlichen Bewegungen

fällt, als der Freiheit und dem Willen unterworfen, und zugleich von der Art, daß die äußere Darstellung möglich ist, und da seine Thätigkeiten solche des einzelnen Lebens sind, mithin zugleich schon diejenigen, welche ein gemeinsames Innere ins Einzelne hineinbilden, ausgeschlossen sind, also auch die entgegengesezte Richtung nach oben und die Gedanken, so fragt es sich, was für Thätigkeiten uns dann noch übrig bleiben. Sehen wir auf die menschliche Natur zurükk, wie sie in unserm Bewußtsein und unsrer Erfahrung gegeben ist, und auf die Art und Weise, wie durch eine von Innen ausgehende Thätigkeit ein einzelnes Aeußeres werden kann, so geschieht dies immer als Wahrnehmung sinnlicher Gegenstände. Es gehört unter die ersten Operationen, die das Bewußtsein verkündigen, daß der Mensch aus dem verworrenen Zustande in den des bestimmten Bewußtseins übergeht, d. h. bestimmte Gegenstände sondert aus dem früher Chaotischen. Diese Eindrükke werden durch den Gesichtssinn, und sind durch die Thätigkeit desselben. Wir sezten aber in unsrer allgemeinen Betrachtung voraus, daß die Formen des Seyns, in sofern sie zu unserm Weltkörper gehören, auch dem Geist, in sofern er zu unserm Weltkörper gehört, auf eigenthümliche Weise inwohnen. Darin liegt also für ihn die Fähigkeit, im Gebiet dieses Seyns Gestalten zu produciren, und diese ist das erste, was wir zu sezen haben, als natürliche Folge unsrer ursprünglichen Voraussezung. Nun sind wir aber auf einmal zu weit gegangen, und wir hätten erst eine allgemeine Eintheilung unserer ursprünglichen Formel suchen sollen, denn vom Einzelnen aus ist keine Gewähr der Vollständigkeit. Halten wir uns nun auf dem Gebiete des Selbstbewußtseins fest, indem jede willkührliche Bewegung, welche Kunst sein will, vorher Bewußtsein sein muß, denn dadurch haben wir das Kunstlose von dem Künstlerischen unterschieden, so ist hier das Bewußtsein selbst gleich einer Theilung zu unterwerfen; und es ist sogleich die gegebene des gegenständlichen Bewußtseins und des unmittel-

baren Selbstbewußtseins, und indem wir dieses als allgemeine Theilung sezen, so haben wir den Grund zu einer allgemeinen Uebersicht gebildet. Wird aber gegenständliches und unmittelbares Selbst-Bewußtsein sich gegenüber gestellt, so erscheint dies ungenau, denn gegenständlich und Selbstbewußtsein scheint schon keinen reinen Gegensaz zu bilden; eben so liegt in einem unmittelbaren Selbstbewußtsein zugleich die Vorausseżung eines mittelbaren; und ein solches giebt es allerdings. Sehen wir uns im Spiegel, so erhalten wir das Bewußtsein der eigenen Gestalt, und dies ist in der That kein unmittelbares, weil es von außen gegeben ist; ist es nun Selbstbewußtsein, aber nicht unmittelbar und doch auch kein gegenständliches Bewußtsein, so ist dies schon ein Fall aus einem dritten Gebiete. Eben so erinnern wir uns an eigne frühere Lebensmomente, so ist dies auch ein Selbstbewußtsein, aber kein unmittelbares, denn alle Erinnerung ist vermittelt durch etwas, was sie aufregte, und was sich dann vergegenwärtigt, ist die ganze Scenerie eines Früheren, in welchem wir selbst nur ein Theil sind, und das Bewußtsein von unserm eigenen Selbst ist hier ganz gleichartig dem Bewußtsein von etwas anderem. Das Selbstbewußtsein hat also hier die Form des gegenständlichen, nur daß wir der Gegenstand sind. Das unmittelbare Selbstbewußtsein dagegen ist das völlige Aufgehn des ganzen Daseins in einen Moment. Indem wir nun diese Theilung festhalten, so fragt es sich, ob die gesammte Kunst auf Seiten des gegenständlichen Bewußtseins liege, oder ob auch ein Theil davon auf der Seite des unmittelbaren Selbstbewußtseins. Hier ist aber erst die Frage nothwendig, wie es in dieser Beziehung um die freie Thätigkeit der willkührlichen innern Bewegungen stehe, und da ist das unmittelbare Selbstbewußtsein an und für sich keine solche, denn wir haben es nicht in unsrer Gewalt, es in irgend einem Momente auf beliebige Weise zu haben; denn daß der eine es so hat, der andre anders, hat allerdings seinen Grund in den vor-

hergegangenen Thätigkeiten, aber der Act des unmittelbaren Selbstbewußtseins selbst ist nicht in unsrer Gewalt. Dennoch gehört zu dem Wesen des einzelnen Lebens, daß das unmittelbare Selbstbewußtsein freie Thätigkeiten hervorruft, und diese gehören dann nicht demselben Gebiete an, worauf sich die freien Thätigkeiten des gegenständlichen Bewußtseins beziehen, als die eingeborenen Formen des Seyns im Leben zu verwirklichen suchend, sondern es ist immer nur der Zusammenhang des Ganzen mit dem einzelnen Leben, wodurch das unmittelbare Selbstbewußtsein bestimmt wird; weshalb auch die davon ausgehenden freien Thätigkeiten keinen andern Werth haben, als den, das unmittelbare Selbstbewußtsein nach seiner Verschiedenheit zu manifestiren.

Dies führt zu einem andern Punkte, welcher aus unserer allgemeinen Voraussezung hervorgeht, nämlich daß es zum Wesen des Geistes als menschlichen gehört, sich seiner im einzelnen Leben als Gattung bewußt zu sein, d. h. das unmittelbare Selbstbewußtsein, in sofern es das des einzelnen Lebens ist, nicht zu haben, ohne die beständige Voraussezung von andern desselben Lebens; der einzelne Mensch ist nicht ohne Menschen zu sezen. Von hier aus läßt sich ein Gegensaz übersehen, der in unser Gebiet fällt. Nämlich so wie daraus, daß uns die Formen des irdischen Seyns geistig einwohnen in dem einzelnen Leben und seiner Agilität des Geistes, auch eine Thätigkeit folgt, diese Formen des Seyns auch im Einzelnen zum Bewußtsein zu bringen, was, da wir in die Welt des Einzelnen gestellt sind, deshalb auf gebundene Weise durch die Wahrnehmung geschieht, eben so gilt von jener Voraussezung, daß nämlich die Menschen nur unter der Form der Gattung einzelne Wesen sind, dieses, daß die Vermannigfaltigung des Geistes als Gattung uns ebenso, als die Form des einzelnen Seyns in sich schließend, eingeboren ist, wie uns jene Formen des irdischen Seyns selbst eingeboren sind, und daß wir vom Anfange an in

dem Bestreben dieses im Einzelnen zu haben begriffen sind, so daß dies die ursprünglich freie Thätigkeit des Menschen-Suchens und Menschen-Erkennens ist, welches wir schon in der ersten Periode des Daseins bei dem Kinde finden, indem dies das erste Wohlgefallen zu erkennen giebt, wenn es Menschen sieht. Hier zeigt sich die Thätigkeit Einzelnes im menschlichen Leben gestalten zu wollen in Beziehung auf diese Nothwendigkeit und Wesenheit des Gattungsbewußtseins. Daraus folgt aber als nothwendiges Correlat, daß das einzelne Leben als solches ebenfalls will erkannt sein von denen, welche es als Gleiche sezt. Nun ist das einzelne Leben nur in dem Wechsel der Momente des unmittelbaren Selbstbewußtseins, also liegt in demselben in der Wesentlichkeit des Gattungsbewußtseins auch dieses, die Verschiedenheit der Momente des einzelnen Lebens zum Bewußtsein der andern Einzelnen zu bringen, d. h. sie ihnen darzustellen, und dies geschieht auf eine gebundene Weise in den pathematischen Bewegungen, die für gewisse Künste das vorangehende Kunstlose sind. So sehen wir den Zusammenhang jener Thätigkeiten, die das einzelne Seyn in Form des unmittelbaren Selbstbewußtseins gestalten wollen, mit denen, welche die uns eingeborne Form des Seyns einzeln gestalten wollen, und für beide gilt der Gegensaz zwischen gebundener und freier Thätigkeit. Nun giebt es keine andere unmittelbare Darstellung des unmittelbaren Selbstbewußtseins als durch die leiblichen Bewegungen, und da haben wir nur den Unterschied der eigentlich mimischen von den musikalischen zu sondern, was allerdings beruht auf der Duplicität der Sinne, durch welche allein das menschliche Seyn bestimmt wahrgenommen werden kann; indem die auf der äußeren Oberfläche erfolgenden Bewegungen, welche unmittelbare Reactionen des Selbstbewußtseins sind, für den Sinn des Gesichts sind, dagegen die andern als die Bewegungen der Stimme für das Gehör. Die gebundene Thätigkeit hier liegt in dem allgemeinen Bewußtsein, welches wir alle davon haben, aber es soll

beſtändig das ſein, daß wir uns den Umgebenden kund machen wollen. Die freien Thätigkeiten wollen nun eben dieſe Gebundenheit überwinden, und alſo die Geſammtheit alles deſſen, wodurch irgend innere Zuſtände ſich auf dieſe Weiſe kenntlich machen können, ſelbſtſtändig im Einzelnen darſtellen. — Fragen wir nun, wie ſich die Mimik und Muſik, in ihrem ganzen Verhältniß als Kunſtthätigkeiten betrachtet, zu einander verhalten, nämlich in Beziehung auf das was dadurch kenntlich wird, ſo wird dadurch keine andre Form, als die menſchliche kennbar, und zwar beſtimmte innere Zuſtände als Modificationen des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins. Hier haben wir das Kunſtgebiet, welches vom unmittelbaren Selbſtbewußtſein ausgeht, in ſofern es ſeiner ganzen Natur nach durch die freien Thätigkeiten, die ſich darauf beziehen, zur einzelnen Erſcheinung gebracht werden will. Denn natürlich, ſobald von der Kunſtthätigkeit die Rede iſt, gilt es nicht mehr eine innere Modification des Selbſtbewußtſeins, in der ſich der Handelnde befinde, im Gegentheil ſo lange er ſich noch in einer ſolchen Bewegung befindet, iſt gar nicht an Kunſtthätigkeit zu denken; denn da iſt die Art, wie ſich das menſchliche Selbſtbewußtſein äußert, eben ſo wenig der Willkühr unterworfen, als die Beſtimmtheit des innern Selbſtbewußtſeins ſelbſt.

Vorausgeſezt, dies ſei alles, was ſich von Kunſtthätigkeit aus dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein ergiebt, ſo fragt es ſich weiter, was ſich davon ergiebt, wenn wir von dem gegenſtändlichen Bewußtſein ausgehen, d. h. von dem Beſtreben, die uns eingeborne Form des Seyns, wie wir ſie auf eine gebundene Weiſe haben, in Einzelnes zu tragen als Bild und Vorſtellung, und was für freie Thätigkeiten es ſind, die wir nun als Kunſtthätigkeiten erhalten, wenn wir das Gebundene aufheben? Offenbar ſind es die bildenden Künſte im Allgemeinen, die wir dadurch erhalten, weil in ihnen die Freiheit in dem Gebiete des Bildes iſt, und die redenden Künſte, denn in dieſen iſt die

freie Thätigkeit im Gebiete der Vorstellung. So wie man das einzelne Seyn nicht mehr faßt als Bild, so läßt es sich nur fassen als Vorstellung, dann aber auch nur vermittelst der Sprache, und so sind diese beiden Formen hier nur möglich. Daher ist die innere Thätigkeit entweder eine Thätigkeit des Seyns, durch welche uns die Gestalt wird, oder die Thätigkeit der Gedanken, jedoch nur in sofern dadurch die einzelne Vorstellung wird, nicht nach der Richtung des Allgemeinen hin.

Aber es ist nun die Frage, wie sich diese Eintheilung verhält, wenn wir sie zusammenstellen. Es ergab sich uns, daß das unmittelbare Selbstbewußtsein auf eine ganz freie und ungebundene Weise alle möglichen Modificationen seiner selbst in der Kunstthätigkeit zur Darstellung bringen wolle, aber ohne etwas anders zu haben, als das wodurch sich auch in dem wirklichen Leben das Selbstbewußtsein äußerlich macht, nämlich die bedeutsamen Bewegungen der Stimme und des Systems der Glieder. Von der Seite des gegenständlichen Bewußtseins aus jedoch erscheint die Theilung unendlich reicher und mithin ungleich, denn von dem gegenständlichen Bewußtsein aus haben wir es mit allen Gegenständen des Seyns zu thun, und verweilen nicht blos im Gebiet des menschlichen Einzellebens. So sind uns zwei große Kunstgebiete entstanden, die weit mehr in sich schließen als jene; denn wenn wir die bildenden Künste für sich betrachten, so dürfte nichts irgend wahrnehmbares davon ausgeschlossen sein, nicht nur alles Natürliche, sondern auch alles was die menschliche Thätigkeit selbst manifestirt, wenn es nur auf freie Weise geschieht. Dasselbe gilt aber auch von den redenden Künsten, indem daselbst die ganze freie Thätigkeit im Erzeugen einzelner Vorstellungen das Kunstgebiet ausmacht. Hier wissen wir aber noch gar nichts von Poesie, sondern wir haben nur den allgemeinen Begriff der Kunstthätigkeit durch die Rede; und dennoch muß, wenn diese Eintheilung verwirklicht werden und die Wahrheit des Wirklichen ausdrükken soll, sich dieselbe über alles

erſtrekken, Natürliches und Menſchliches, was es als Einzelnes in der Vorſtellung geben kann. So erſcheinen die beiden Glieder der erſten Eintheilung im höchſten Maaße beſchränkt gegen die der zweiten. Sehen wir von dem, was die eigentliche Kunſt in der Thätigkeit iſt, ab, ſo werden wir allerdings den Gehalt für beide Seiten als denſelben erkennen müſſen. Denn die Bewegungen des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins entſtehen durch das Geſeztſein des Menſchen in die ganze Welt, und mithin ebenſo von der Wirkung des Natürlichen aus; und es wird alſo auch in dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein das geſammte Sein abgebildet, aber nur in der Wirkung auf den Menſchen, wie es auch bei den andern Künſten nur dargeſtellt werden kann, in ſofern es dem Menſchen wahrnehmbar iſt. So erſcheinen uns alſo die beiden Hauptglieder unſerer Eintheilung dem Gehalte nach gleich, aber in der äußern Erſcheinung das eine reichhaltiger als das andere. Wie ſich nun die Theile dieſer Glieder ſelbſt wieder verhalten, ob gleich oder ungleich, und welche dieſe Theile ſelbſt ſind, haben wir noch zu unterſuchen.

Alles was wir im wirklichen Leben auf der einen Seite als Arbeit des Menſchen an der Natur, auf der andern als Geſtaltung der Verhältniſſe unter den Menſchen in der Ethik zur Darſtellung bringen, iſt allerdings auch Thätigkeit, aber gebunden, nicht von dem was gegeben iſt, ſondern was der Menſch thun ſoll. Es fragt ſich daher, ob es auf dieſem Gebiete auch einen ſolchen Gegenſaz giebt zwiſchen der gebundenen Thätigkeit, wie ſie ſich im gemeinen Leben entwikkelt, und der eigentlich freien Thätigkeit, welche wir Kunſt nennen. Bleiben wir bei dem Begriff ſtehen, ſo iſt nicht einzuſehen, warum es nicht ſein ſollte. Das Verhältniß des einzelnen Daſeins in Beziehung zu dem was wir in der Erfahrung auffaſſen, iſt ebenſo einem Geſez folgend und darin darſtellend, wie in den ethiſchen Thätigkeiten überall ein Geſez waltet; und es läßt ſich nicht einſehen, warum hier nicht ebenſo ein Uebergehen aus der gebundenen Thätigkeit

in die freie stattfinde, so daß es nur darauf ankommen wird, daß wir das Kunstlose zu dem Künstlerischen in diesem Gebiete auch aufsuchen. Hier tritt uns nun ein großes Gebiet von Erscheinungen menschlicher Geistesthätigkeit entgegen, welches ganz analog ist unserem früheren, dem Traum als kunstloser Bildung. Betrachten wir unsere sittliche Thätigkeit, gleichviel, auf welchem von jenen beiden Gebieten, der Arbeit an der Natur in dem Anbau der Erde in allen verschiedenen Gestaltungen, oder der Geselligkeit und in dem allen gemeinsamen Leben, so finden wir, von einem völlig bestimmten und in Handlung tretenden Entschlusse rükkwärts gehend und seine Entstehung betrachtend, in den vorausgehenden Ueberlegungen ebenfalls eine mannigfaltige, aber nie zur Selbstständigkeit gedeihende innere Bildung; denn es schweben uns dabei verschiedene Möglichkeiten von Handlungen vor, und wenn es sich um eine Thätigkeit im gemeinsamen Leben handelt, so können diese schon ein Analogon von einem innern Drama sein. Nämlich wir stellen uns vor, wenn wir auf eine bestimmte Weise handeln, würden dann andere gleichfalls auf eine bestimmte Weise handeln, und aus dieser Mannigfaltigkeit von Bildern fixirt sich das, wovon der Entschluß ausgeht. Da dies die meiste Wahrheit hat, so wird es Basis, und die Mannigfaltigkeit der Bildungen ist hier ebenso ein Kunstloses, wenn es sich um Handlungen handelt, wie dort, wo Bilder sind. Die Analogie ist also vollständig. — Auf dieselbe Weise ist es auf dem Gebiet der Arbeit an der Natur. Je weniger eine Handlung durch das Gegebene vollständig bestimmt ist, desto mehr giebt es auch hier ein solches Spiel in der Gestaltung von Bildern. Denken wir uns einen, der zuerst ein Stükk Land urbar macht, so muß er ihm eine Gestalt gegeben; er hat dafür in sich die geometrischen Schemata, auf der andern Seite die Beschaffenheit des Bodens, mit Beziehung auf die mechanischen Kräfte, welche er in Anwendung bringen muß. Dazu kommt, daß seine Gebilde ein Gegenstand des Wohlgefallens für ihn

werden sollen. Diese Bedingungen, je nachdem das eine oder das andere Motiv überwiegt, werden dann eine Mannigfaltigkeit von Bildungen hervorbringen. Diese innern Gebilde sind also gleichfalls etwas Kunstloses, wozu es eine Kunst geben muß. Ist aber dies eine neue? Nehmen wir das erste, die Bilder von Handlungen in Beziehung auf andere Menschen im geselligen Leben, so kann dies zweierlei werden, nämlich entweder bildende Kunst oder Poesie, aber nichts neues. Betrachten wir dagegen die zweite Seite, die Thätigkeit des Menschen an der Natur, so können diese Bilder heraustreten als wirkliche Bilder und fallen dann ganz der bildenden Kunst anheim; aber sie können auch heraustreten nicht als bloße Abbilder, sondern als wirkliche Gegenstände, und so entsteht uns zweierlei, die Architectur im eigentlichen Sinne und die Gartenkunst. Die leztere stellt die Arbeit des Menschen an der Natur dar, aber nicht als eine gebundene Thätigkeit; denn in sofern sie dies ist, hat sie nicht den Charakter der Kunst, sondern gehört zur Oekonomie; als Kunst stellt sie dar die Art, wie der Mensch sich denkt, daß die Natur um ihn sein soll, so stellt sie das Bild als Gegenstand dar. Dasselbe ist der Fall mit der Architectur; denn ein Bergwerk, so viel Kenntniß es fordert, wird niemand als architectonische Kunst ansehen; es ist die Arbeit selbst, und ebenso ein zu einem practischen Geschäft zugerichtetes Gebäude; denn es sind nur die äußerlichen Bedingungen, unter welchen etwas mit Bequemlichkeit erreicht werden kann, und es hat seinen Werth nur in dieser Beziehung. Aber wenn sich die Gestaltung ganz frei davon macht, wie z. B. bei dem Monument, da ist dieselbe Thätigkeit Kunst. Hieraus geht als wesentliche Bedingung hervor, und dies ist zugleich die Entscheidung auf diesem streitigen Gebiet, daß die im eigentlichen Sinne so genannte bürgerliche Baukunst nicht in unser Gebiet der Kunst gehört, weil sie ganz in gebundenen Thätigkeiten befangen ist; aber alle andern Werke, die in diese Analogie gehören, haben irgend eine Beziehung auf

das öffentliche Leben, sei es ein politisches oder religiöses; jedoch auch da muß das Kunstwerk als solches nicht der gebundenen Thätigkeit angehören, nicht zu der Tüchtigkeit eines bestimmten Geschäfts gegeben sein, sondern als ein freies Erzeugniß der Menschen in der Gestaltung der Masse erscheinen. — Fassen wir nun das Resultat unserer Auseinandersezung zusammen, so erscheint unser Verfahren als ein solches, welches nicht befriedigen kann; denn was hier zu einer abgeschlossenen Eintheilung als das aus ihr Gewordene hinzukam, scheint eher eine Verwirrung zu sein, da wir so eine Production bekamen, welche unter das schon anderwärts Gegebene subsumirt werden mußte, nämlich unter die Poesie; denn indem es Poesie giebt, die aus den innern Vorstellungen ihre Bildungen nimmt und mit der ethischen Thätigkeit zusammenhängt, so ist dies eine andere, als wenn das objective Bewußtsein von dem gegebenen Aeußeren fixirt wird und Vorstellungen bildet; und ebenso, da in der Malerei die freie Darstellung der Gestaltungen des Menschen in der Natur Kunst werden kann, so hatten wir diese auch schon anderwärts gefunden; und die Unterabtheilung erscheint nicht genügend, nach welcher die Vorstellungen des Menschen im geselligen Leben können Poesie werden und auch Bild. Mag es auch sein, daß wir auf solche Weise alle Künste zur Darstellung gebracht, und überall das Unwillkührliche, Kunstlose und das, was gebundene Thätigkeit wird, ausgeschieden haben, so sind doch einige an verschiedenen Orten zum Vorschein gekommen, und einige Oerter wieder haben uns verschiedenes gegeben. Demungeachtet betrachten wir unser Verfahren von unsern ersten Principien aus, so können wir es nicht tadeln, denn auch in dem Hinzugekommenen haben wir dasselbe nachzuweisen, das Kunstlose und dann das Künstlerische, und da wir gleich anfangs aller Kunst Bewußtsein zu Grunde liegend erkannten, so mußten wir auch das Bewußtsein theilen, und sind so bei unserer Eintheilung geblieben, wenngleich auf einer Seite nur das Mimische und Musikalische, und

auf der andern Seite weit mehr hervortrat. Deshalb ist hier nur zweierlei möglich: entweder ist es nur Schein, daß uns auf verschiedenen Seiten eine und dieselbe Kunst zum Vorschein gekommen ist; — und dieser Schein kann entstehen aus der Art, wie das Innere wirklich heraustritt, indem die Gleichheit dieses Heraustretens machen kann, daß das als eine Kunst erscheint, was eigentlich zwei sind; — oder das, wodurch eine Kunst als solche wird, hängt noch von etwas anderem ab, als von der Verschiedenheit des zu Grunde liegenden Bewußtseins. Was nun das erstere betrifft, so konnte unseren früheren Untersuchungen zufolge dasjenige in uns zu einem einzelnen Bilde werden, was zu einer bestimmt gegebenen Gestalt gehörte, oder auch eine Handlung wird uns zum Bilde; beides eignet sich wohl zu einer Theilung der bildenden Künste, das erstere gehörte dann der Sculptur, das zweite als das Ethische der Malerei, und als ein solches Bilden gäbe Arbeit an der Natur die Landschaftsmalerei; aber es läßt sich dies keineswegs durchführen, denn in der Poesie wäre eine solche Sonderung gar nicht möglich; und so bleibt uns daher das zweite zu untersuchen übrig, ob die Wirklichkeit der Kunst, wodurch sie ein bestimmtes Gebiet wird, noch von etwas anderem abhänge als von der Verschiedenheit des zu Grunde liegenden Bewußtseins, und dabei müssen wir uns allerdings zugleich auf den Gesichtspunkt stellen, das ganze Gebiet derselben als freie Thätigkeit zu betrachten.

Wir haben schon früher gesagt, die Anfänge der Kunst, als das, wo Künstlerisches und Kunstloses noch nicht unterschieden ist, dieses hat jeder Mensch; aber nicht jedem entsteht daraus eine solche besonnene Thätigkeit, die Kunstausübung ist. Viele sehen jenes Spiel als Ballast an, was sie gern los wären, und so können sie es auch nicht begehren, dies ist eine große Einseitigkeit. Etwas höher steht das Wohlgefallen an der Kunst. Diese Kunstthätigkeit nun in ihrer Allgemeinheit überwiegend in einem Einzelnen ist das **Maximum**, und sie ist es in der überwiegenden

Richtung auf freie Thätigkeit mit Hintansezung der gebundenen. Was für ein Künstler ein solcher werde, dafür fehlt hier noch die nähere Bedingung, wodurch diese Richtung eine besondere wird; aber ungeachtet dieser scheinbaren Negativität ist da doch etwas aufgestellt worden, was allen Künstlern gemeinsam ist, nämlich das Zurükkstoßen des Bindenden; aber es ist damit nicht gemeint, daß den Künstlern nach allen Seiten hin eine gewisse Richtung zur Libertinage eigen sei, denn unbeschadet des Ethischen vielmehr suchen sie alles Bindende zurükkzuweisen, nur als die innere Freiheit bindend. Denn überall ist in der äußeren Sitte viel Willkührliches, und schwerlich werden wir den für einen großen Künstler halten, bei welchem wir eine streng pedantische Neigung finden, sich der Sitte anzuschließen, sondern er wird, weil hier keine allgemeine Nothwendigkeit ist, eigenthümliches haben. Daraus folgt aber nicht, daß er sein Gewissen über den Haufen werfen wird, obgleich auch hier immer eine skeptische Richtung stattfinden wird gegen alles Bindende. Aber indem dies nun die gemeinsame Ausstattung aller Künstler ist, so fehlt uns dabei doch das noch, wodurch die Thätigkeit in den besondern Gebieten bestimmt wird. Man hat oft gesagt, daß es die Kunst gar nicht mit dem Einzelnen zu thun habe, und daß das Einzelne immer einen allgemeinen Gehalt habe, daß es ein Allgemeingültiges sei; und in der That ist es nicht ein solches Einzelne, was gegeben wird durch die Wahrnehmungen oder durch die Erfahrung. Wenn ein Kunstwerk, wie das Bildniß eines einzelnen Menschen, nichts anderes ist, als eine Copie in der Art, wie er erscheint, sei es für das Auge in einer bestimmten Richtung oder in allen Richtungen, so ist dies kein Kunstwerk, und ebenso wenn eine Landschaft nur eine solche Abschreibung der Natur in einem bestimmten Rahmen von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist; wir wollen überall etwas anderes sehen, als das Einzelne. Dasselbe gilt von der Poesie; wenn der Dichter nur Darstellungen des Geschichtlichen zusam-

mengeschrieben hat, so ist dies keine Poesie. Aber darin liegt nichts anderes, als daß die wirklich aufs Einzelne gehende Richtung des Geistes nicht gehemmt wird durch das, woraus uns die Erscheinung des Einzelnen in der Wirklichkeit entsteht, und wir wollen so in seinen Productionen nur die Function des Geistes in dieser bestimmten Richtung sehen, also das Allgemeine in einer bestimmten einzelnen Erscheinung, wie es rein aus ihm hervorgegangen ist. — Die andere Seite dieses Ausdrukks ist noch diese. Allerdings ist eine vereinzelte Natur in einem andern Sinne ein Einzelnes, als ein historisches Gemälde, aber das Leztere ist eben so gut ein Einzelnes, denn es muß einen einzelnen Moment, ein Zusammengesehenes darstellen, und so ein einzelner Act der innern Production des Auges sein. Der Begriff des Einzelnen also, nur richtig gefaßt, ist auf alle Kunstproductionen anwendbar. Dieses ist das allen Künsten Gemeinsame, und wir waren darin übereingekommen, daß ein Künstler, der eine geregelte und in gewissem Maaße sich wiederholende Kunstthätigkeit hat, nur wird, wo diese Richtung ein großes Uebergewicht hat. Weitere Bestimmungen lassen sich aber von hier aus nicht ableiten.

Darum wenn wir zurükkgehen und fragen, woraus eben jene Richtung zur ungebundenen Production auf diesem Gebiete entsteht, und wodurch sie bedingt sei, so sahen wir, daß sie von diesen zwei Punkten ausgehe, von der Thätigkeit des Geistes in seiner Einheit als Intelligenz betrachtet, und dem Organismus in Verbindung mit allem, woraus er nur ein einzelnes Leben wird. Die Differenzen liegen nicht in der Einheit des Geistes, sondern bei dem einzelnen Leben finden wir sie nur, und so zwar auf welchem Punkte der Linie vom Minimum zum Maximum der Einzelne steht, aber auf welchem von den besondern Kunstgebieten dieses Maximum und wo sein bestimmtes Minimum liege, finden wir von dieser Seite nicht. Da müssen wir auf den Organismus sehen, der mit dem Geiste die Einheit des

Lebens bildet, und der von selbst als ein Mannigfaltiges gegeben ist; aber freilich nicht so, daß wir nur bei dem Gebiet der Sinne im engern Sinne des Wortes stehen bleiben, sondern es muß dieser Complex von verschiedenartigen Functionen in seiner Gesammtheit aufgefaßt werden. — Aber was ist nun die organische Thätigkeit, welche den Mimiker macht? Nichts anderes als die Beweglichkeit der menschlichen Gestalt, um Ausdruck von den Affectionen des unmittelbaren Selbstbewußtseins zu sein; und fragen wir, was dazu gehört, daß einer von dem Minimum aus zu dem Punkt komme, wo er als mimischer Künstler erscheint, so ist allerdings Keiner, dessen Gestalt sich, wenn er träumte, nicht auch sollte mimisch bewegen, oder auch wenn er sonst im Wachen auf bestimmte Weise afficirt wird. Aber je weniger er im gewöhnlichen Leben beweglich ist, desto weniger wird er auch fähig sein, mimischer Künstler zu werden; desto weniger wird auch diese Kunstthätigkeit für ihn Bedeutung haben, und in dem Maaße als der Einzelne weniger beweglich ist, wird er auch weniger Geschmack haben. Diese Verhältnisse sind also besondere Naturgaben, und nur unter ihrer Voraussezung kann er zum Künstler werden. Ist nun aber noch etwas anderes als das Talent, was den Künstler bildet, dasjenige, was wir auf dem Gebiet der Kunst die Begeisterung nennen, oder ist beides dasselbe? — Offenbar kann man beides wohl unterscheiden. Man kann sich gleich denken, daß ein Einzelner in der That eine große Beweglichkeit habe, wie sie sich für den mimischen Künstler gehört, und daß auch seine ganze Erscheinung sich dazu eignet, daß seine Bewegungen könnten als Kunstwerk angeschaut werden, und daß doch zu dieser Kunstthätigkeit in ihm keine Lust sei. Im Allgemeinen möchte ich solche Unterschiede freilich nicht zugeben, und wenn jemand behaupten wollte, es könnte in einem Menschen ein Talent sein ohne einen Trieb, es auszuüben, so würde ich dies immer läugnen; denn dies scheint mir im Widerspruch zu sein mit dem Begriff eines geistigen Lebens. Aber es

ist ganz etwas anderes in diesem bestimmten Sein, wo das Talent sich zeigen soll auf dem Gebiet der ganz freien Darstellung. Wenn einer ein großes Talent hat für solche ausdrukksvolle Gebehrden, so wird es gewiß nicht sein, ohne etwas damit zu machen; wenn ihm jedoch die Richtung auf die schlechthin freie Production fehlt, so wird er etwas anderes damit anfangen, aber nicht als freier Künstler auftreten, er wird vielleicht Einzelne, die ihm auffallen, nachahmen, und so wird man es ihm auch anmerken, wo er selbst afficirt ist; aber ist jenes auch nur ein bloßes Copiren, müßig wird er sein Talent nicht lassen. Also kann Talent da sein ohne die Begeisterung, welche jenes ursprüngliche allen Künstlern Gemeinsame ist, die Richtung auf die freie Production; sie wird aber erst etwas Bestimmtes durch ihre Verbindung mit einem bestimmten Talent. — Es bedarf jedoch der Untersuchung, ob sich dies auch auf andern Kunstgebieten durchführen läßt, und es wird sich dies am sichersten dadurch thun lassen, daß wir zwei solche nehmen, die in unserer vorigen Betrachtung zusammenfielen, aber in der Erscheinung bestimmt gesondert sind. — Es war uns nämlich aus der Betrachtung des Bewußtseins entstanden die bildende und die redende Kunst; die bildende nur als eine, indem wir den Unterschied zwischen Malerei und Bildhauerei noch nicht gefunden haben. Beides ist ein Gestaltbilden; der Maler stellt uns, wie der Bildhauer, ein Einzelnes dar, was uns als Bild geworden ist, so haben wir es als eins gefunden. Nun giebt es allerdings einen auffallenden Unterschied, aber man wird bald übereinstimmen, daß wir ihn bei Seite legen müssen. Der Maler kann nämlich im Einzelnen besondere Gattungen und eine solche Einzelheit hervorbringen, die wieder aus vielen Einzelheiten zusammengesezt ist. Der Bildhauer dagegen ist auf eine sehr bestimmte Weise an die einzelne Gestalt gewiesen; es giebt allerdings in der Bildhauerei Gruppen, d. h. ein aus mehreren Gestalten Zusammengeseztes, aber dieses ist doch auf sehr enge Weise beschränkt. Da könnte man glauben, das

Talent des Malers sei ganz dasselbe, aber von größerem Umfange, und das Talent des Bildhauers müßte durch sich selbst auf einen solchen bestimmten Umfang beschränkt sein; aber es wird dies Niemand bejahen wollen, und es läßt sich durchaus nicht ein solches Verhältniß dieser beiden Gattungen von Künstlern annehmen, daß wir sagten, die Bildhauer seien alle auf eine bestimmte Weise in ihrem Talent beschränkt; der Unterschied muß in etwas anderem liegen. Wir haben bei unserer Ableitung diesen Unterschied nicht gefunden; die bildende Kunst ist uns eigentlich eine geblieben; zwar fanden wir hernach, als sie uns an einem andern Orte entstanden, etwas anderes, aber das verhält sich nicht wie die beiden Künste, so daß wir nicht sagen können, der Bildhauer hat es mit den lebenden Gestalten, dem Animalen zu thun, während der Maler mehr das Ethische giebt, denn auch die Sculptur hat es mit dem Ethischen zu thun, und so müssen wir eine andere Unterscheidung suchen, und die wird sich nur darin finden, daß wir sagen, der Bildhauer hat es allein mit den Gestalten zu thun, der Maler aber noch außerdem mit dem Lichte. Aber hier fragt es sich, wie wir dies als eine besondere Richtung der Thätigkeit denken können. Betrachten wir, wie das Einzelne durch eine Wahrnehmung wird, und wie diese zu Stande kommt unter der Form des Bildes, aber in gebundener Thätigkeit, so ist offenbar, daß wenn wir die einzelnen Gestalten nur allein als solche wahrnehmen (und allein heißt hier nicht mit Ausschließung alles andern, sondern wenn wir sie nur als Gestalt wahrnehmen), so führen wir unsere Wahrnehmung zurükk auf eine bestimmte Form des Seins, wovon dieses ein Exemplar ist; und aso ist auch das Selbstthätige, was dabei in mir wirkt, und was, wenn es Kunst werden soll, sich von der Gebundenheit der Wahrnehmung losmachen muß, nichts anderes als der Typus des Seins, der uns einwohnt, als das ideale Sein jener Naturthätigkeiten in uns; dieses ideale Sein jener Naturthätigkeiten in mir macht mich eben sowohl der Wahrneh-

mung fähig wie der Befreiung von dem Gebundenen. Wären nun diese geistigen Functionen nichts anderes als alle diese verschiedenen Formen des Seins jede für sich betrachtet, so fragt sich, ob nun dies adäquat sein würde dem, was die Natur wirklich ist, alsdann würden wir in uns tragen die Ideale zum Realen, ideal die Erde in ihrer realen Kraft individuelles Leben hervorzubringen. Aber dieses als etwas ganz selbstständiges betrachtet, existirt gar nicht; denn die Erde hat gar kein selbstständiges Dasein, sie ist in einem wesentlichen und nothwendigen Zusammenhange mit einem bestimmten kosmischen System, und die Art und Weise, wie sie mit diesem zusammenhängt, ist das Licht. Also wenn wir nicht auch dieses in uns trügen, wenn unsere Selbstthätigkeit nicht auch darauf gerichtet wäre, diesen Zusammenhang mit zum Bewußtsein zu bringen, so wäre auch keine Zusammenstimmung, wie wir sie nothwendig annehmen müssen, zwischen Geist und Natur, denn die Natur ist durchaus wesentlich. Der Maler hat es nun wesentlich mit dem Lichte und dessen Wirkungen auf die Gestalt zu thun, und sein Werk bringt diese Beziehung zur unmittelbaren Anschauung, während der Bildhauer mehr die Selbstständigkeit des Erdkörpers darstellt, und so finden wir darin den wahrhaft spekulativen Grund des Verhältnisses von beiden. Wenn auf der andern Seite von unserem früheren Standpunkt aus diese beiden Künste sich nicht trennen wollten, so hatte dies seinen Grund darin, daß wir nicht die ganze geistige Thätigkeit in der Form des Bewußtseins uns vor Augen gestellt hatten, sonst hätten wir hier auch eine Unterscheidung finden können, aber wir hätten sie nur auf ein bestimmtes Gebiet anwenden können. Daß von jenem Standpunkt aus beide Künste sich nicht loslassen wollen, kommt daher, daß es in beiden verschiedene Stufen giebt, wo sie sich nähern. Sobald der Bildhauer Gruppen aufstellt, so läßt sich nicht vermeiden, daß die einzelnen Figuren in ein gewisses Beleuchtungsverhältniß treten; doch ist dies nicht das, was der Bildhauer

will, denn keiner wird einen Vorder- oder Hintergrund geben. Giebt er ein Relief, so sind hier Beleuchtungsverhältnisse zugleich und es ist hiermit auch Vorder- und Hintergrund zugleich gegeben. Aber in dieser That ist ein Uebergang zur Malerei. Umgekehrt, wenn man sich beim Maler die Farben hinwegdenkt, so bleiben zwar die Lichtverhältnisse als Gegensaz zwischen Schatten und Licht, aber es fehlt nun schon das wesentliche Element der Einwirkung des Lichts in die sichtbaren Formen. Denkt man sich nun gar die bloße Zeichnung, und selbst die Zeichnung der einzelnen Figuren, so weiß man in diesen einzelnen Umrissen nicht, ob es eine Zeichnung werden soll, wodurch sich der Bildhauer sein inneres Bild vergegenwärtigen will für ein Modell, oder ob Bild für den Maler. So ist in der That ein Uebergang zwischen diesen beiden Künsten, aber der Gegenstand der einen ist die reine Gestalt, so daß sie die Erde als selbstständig erfaßt, während der der andern der Zusammenhang mit dem kosmischen System ist, woher das Licht ist. So ist Verschiedenheit des Talents begreiflich.

Es ist in beiden Künsten dieselbe Function des Gesichtssinnes und der Gestaltenbildung. Der Organismus ist die Vermittlung zwischen dem Geist in der Erscheinung des einzelnen Lebens und der Gesammtheit des Seins; es kommt aber dabei darauf an, das Sein im Geist aufzunehmen, und auf der andern Seite den Geist im Sein darzustellen. Da es nun die Sculptur mit der Gestaltung an und für sich zu thun hat, die Malerei aber mit derselben, wie sie bedingt erscheint durch die allgemeinen Verhältnisse der Erde, so ist hier eine andere Auffassung des Seins, wenngleich durch denselben Organismus vermittelt. Diese Thatsache bedarf einer näheren Beleuchtung.

Die Arbeiten der Sculptur, die sich wesentlich auf die menschliche Gestalt beschränkt, ruhen durchaus auf der Anatomie, dem Skelett. Der Bildhauer beachtet immer die solide organische Grundlage, und sehr häufig machen es die Bildhauer den Ma-

lern zum Vorwurf, daß sie diese ganz vernachlässigen. Aber die Maler haben ganz recht, dies nicht zu thun, da sie nur die Oberfläche der Gestalt in der vollkommenen Wahrheit der Beleuchtung darstellen. — Wir müssen hier zugleich den Gesichtspunkt festhalten, die Kunstthätigkeit zu betrachten im Zusammenhange mit den gebundenen Thätigkeiten, über welche sie hinaus geht. Fassen wir nun eine Gegend auf in ihrer Beleuchtung, so ist nicht nur der Eindrukk, sondern auch die Thätigkeit nicht auf die einzelnen Gestalten allein gerichtet, sondern auf das ganze Leben; hingegen bei der Betrachtung der einzelnen Gestalt ist unsre Thätigkeit dieser Auffassung auf die Selbstständigkeit der Art und Weise eines individuellen Lebens in bestimmter Abstufung und Erscheinung des Einzelnen gerichtet, und so sind wir in einem ganz andern Gebiet, nämlich dem des Individuellen; und dabei ist zwar der äußere Sinn ganz derselbe, aber die geistige Richtung in Beziehung auf das Seyn eine vollkommen andre. Es läßt sich jedoch dieselbe Betrachtung auch noch von einem andern Punkte aufnehmen. — Wir sagten, die innere Thätigkeit, die das Einzelne zum Bewußtsein bringen will, ist vom Anfange an eine zweifache, sie bewirkt dies als Bild und als Vorstellung. Beides ist an und für sich keine andre Auffassung des Seyns, sondern es ist dasselbe, und es muß einander ganz wesentlich ergänzen. Wenn wir eine einzelne Gestalt durch den Sinneseindrukk auffassen, und sie auf ein einzelnes bestimmtes Schema beziehen und dann in ihrer Eigenthümlichkeit fixiren, so wird dies nie geschehen, ohne daß der Gedanke, wie er durch die Sprache vermittelt ist, immer mit eintritt; und so umgekehrt, wenn wir von einem andern vermittelst der Beschreibung durch die Rede, mithin als Vorstellung ein Einzelnes aufnehmen, was in jener Wahrnehmung gewesen ist, so fassen wir es ursprünglich als Vorstellung, aber die Richtung sich das Bild hervorzubringen, wird dabei niemals fehlen, nur daß bei verschiedenen dieses Zusammensein ein verschiedenes Maaß hat. Wenn

wir nun aber gesagt, das eine wird uns bildende Kunst, das andre redende, so haben wir getrennt, was von unserm gegenwärtigen Standpunkte aus nicht zu trennen ist, weder in der freien noch in der gebundenen Thätigkeit, und es erscheint so viel mehr als dieselbe Seite. Achten wir dann aber auf jenes, daß auch die ethischen Thätigkeiten ein Hinausgehn über das Gebundene sind, und von hier aus wieder beides bildende und redende Künste wurden, indem das Fixiren eines ethischen Momentes Historienmalerei oder Gedicht wird, so wären uns hier wieder zwei ganz verschiedene Künste eins geworden, und doch können wir nur alle Malerei und alle Poesie, beides für sich, als zwei besondre Künste ansehn. Fragen wir nun, wie es dabei um die organische Thätigkeit in dem festgestellten Sinne stehe, so ist beides, ein gegebenes Seyn auffassen und ein Seyn produciren wollen, wie dies im Wesen der ethischen Thätigkeiten liegt, von dem Organismus aus ein und dasselbe; d. h. wir stellen wieder her die Einheit zwischen der Poesie, wie sie uns an dem einen und dem andern Orte entstanden war, und eben so die der bildenden Kunst, und die Differenz in beider Beziehung scheint nun auf nichts andrem zu beruhen, als auf dem eben aufgezeigten, daß das eine Bild, das andre Vorstellung wird. — Allein man bedient sich auch fast bei allen Künsten in dem gewöhnlichen Sprachgebrauch sowohl wie von Seiten der Kunstkenner des Ausdrukkes poetisch, und ebenso von dem Maler oder Bildhauer behauptet oder läugnet man es, daß ein solches poetisches Element in seinem Kunstwerke sei. Fragen wir nun worauf dies beruhe, und was damit eigentlich gemeint sei, so läßt sich dem nur genügen, wenn wir sehen, ob auch das Umgekehrte der Fall sei; und in der That sagt man auch von einem Gedicht oder einer Einzelheit darin, es sei pittoresk oder plastisch, und da scheint es freilich auf einer Unbestimmtheit der Vorstellungen zu beruhen. Den Unterschied zwischen dem Pittoresken und Plastischen haben wir festgestellt, und so können wir uns von

da aus die beiden Fragen bestimmter vorlegen, was jene beiden in der Poesie bedeuten und was das Poetische in der Sculptur und Malerei sein soll. Die Verwirrung scheint dabei ihren Grund in dem Ausdrukke poetisch zu haben, das zweite ergiebt sich sehr leicht. Denn wenn man von einer pittoresken Stelle in einem Gedichte redet, so kann dabei die ganz allgemeine Erfahrung zu Grunde liegen, daß der Maler Momente aus einem Gedichte sich zur Aufgabe nimmt, und so ist eine Stelle eines Gedichts, die sich dazu eignet, als Moment für das Auge dargestellt zu werden, pittoresk. Wenn sie dagegen weniger Anlaß gäbe, eine Gestaltung zusammenzufassen, als vielmehr einzelne Gestalten jede für sich aufzufassen und darzustellen, so wäre dies etwas plastisches. Aber wenn wir fragen, was in der Malerei und Sculptur das Poetische sei, so ist das weit schwieriger, denn jeder, der einen solchen Ausdrukk braucht, hat wohl damit etwas gemeint, ob aber auch etwas bestimmtes, und ob es auch durch den Ausdrukk poetisch zu rechtfertigen, dies ist dabei die Schwierigkeit. Soll auf dieselbe Weise nun das Poetische in einem Gemälde festgestellt werden, so wäre es dies, daß von dem dargestellten Moment aus das Verhältniß der einzelnen zu einer Einheit verbundenen Gestalten sich in eine ganze Reihe von Lebensmomenten aus einander ziehen läßt, und es läge darin eine Analogie des Poetischen; sind aber eine Menge von Gestalten zu einer Einheit des Bildes durch Gruppirung und richtige Beleuchtungsverhältnisse zusammengestellt, so hat das Bild eine Vollkommenheit in seiner Kunst; umgekehrt, wenn in der einzelnen Gestaltung nichts bestimmtes für sich enthalten ist, als nur das Zusammensein mit andern, so ließe sich daraus offenbar kein Gedicht machen, da die Gestalt einzeln für sich zu wenig Vorstellung zuläßt; denn das was eigentlich fehlt, ist das Ethische. Man kann nicht verlangen, daß der Maler auf einen Zusammenhang von Vorstellungen, die sich aus seinem Bilde entwikkeln ließen, Rükksicht nehmen soll oder daß dies in ihm sein

soll, aber allerdings wenn er eine Anzahl menschlicher Gestalten zu einer Einheit des Bildes zusammengestellt, so verlangen wir, daß sie auch sollen vermöge eines Moments des menschlichen Lebens zusammen gekommen sein. Kommt dies zu einer bestimmten Klarheit in seinem Bilde, so ist auch das Ethische darin, und dann muß auch der Dichter dieses gebrauchen können, denn es hat jenes punctum Saliens, dessen derselbe bedarf, um daraus auf seine Weise das Weitere entwikkeln zu können. — Dies ist das Verbindende zwischen denjenigen Künsten, welche es zum Theil oder auch nur auf elementarische Weise mit dem Seyn des Menschen zu thun haben. Doch daß wir dies poetisch nennen, hat nicht denselben Grund als der, daß wir jenes in der Poesie das Pittoreske und Plastische nannten. Es ist ganz etwas andres, ob im Verlaufe eines Gedichts einzelne Punkte vorkommen, welche man malen kann, und die also pittoresk sind, oder ob aus einem Gemälde, welches nur ein Moment ist, eine bestimmte Reihe von Vorstellungen entwikkelt werden könne; jenes muß man vom Dichter fordern, dieses ist von dem Maler nicht zu verlangen; von ihm kann man nur das Ethische verlangen, und es ist dabei die Frage, wenn wir in einem Gemälde pittoreske Vollkommenheit in hohem Grade finden, es fehlt aber jenes Ethische darin, was man gewöhnlich das Poetische nennt, ob das woran es dann dem Künstler fehlt, ein Mangel desselben ist, sei es als Künstler oder als Menschen? — Wenn dem Dichter die malerische Anschaulichkeit oder die plastische Bestimmtheit in seinen Gestaltungen ganz fehlt, so ist dies Fehler des Dichters, weil wir die gegenseitige Begleitung dieser Thätigkeiten immer fordern; wenngleich wir nur fordern, daß dies in einzelnen Momenten so hervortretend sei, daß jeder sich aufgefordert fühlt, sich dies zu einem Bilde zu gestalten. Allein diese Anforderung an den Dichter ist weit geringer, als wenn man an den Maler die Forderung machte, daß ihm bei seiner Thätigkeit ein Gedicht solle zu Grunde gelegen haben; dagegen daß seine Gestalten

auch einen ethischen Moment bilden, dies ist wieder eine ganz andere Forderung, da es nicht in demselben Sinne, wie jenes als das Pittoreske gilt, das eigentlich Poetische ist. — Um die Frage zu entscheiden, bedarf es der Erinnerung, daß bei Betrachtung der geistigen Seite der organischen Thätigkeit sich uns das Auffassen wollen der Gestalt, so wie das Hervorbringen wollen eines Seyns durch eine ethische Thätigkeit seiner geistig organischen Function nach beides als dasselbe ergab. Dem gemäß werden wir, wenn dem Maler in seinem Bilde dasjenige fehlt, was wir das Poetische zu nennen pflegen, auch seine organische Thätigkeit deshalb als unvollkommen ansehen müssen, weil sie nicht ebenso von der ethischen Thätigkeit ausgegangen ist, wie von der bloßen Receptivität, und dies ist allerdings eine künstlerische Unvollkommenheit.

Hier sind wir, indem wir die Kunst von dem Eindrukke trennen wollten, auf etwas ganz entgegengesetztes gekommen, nämlich daß wir die Künste in einer vereinigenden Beziehung zu einander betrachten; denn wenn der Maler Momente aus einem Gedichte darstellt, so macht er dadurch seine Kunst zu einer Begleiterin der Poesie. Fragen wir nun in dieser Beziehung, ist es gleichgültig, daß der Maler seinen Gegenstand auf diese Weise aus einem Dichterwerk oder aus der Geschichte nehme, oder ob er ihn willkührlich hervorbringe, so scheint es in Beziehung auf jenen Tadel eines Mangels des Poetischen als eines Künstlerischen umgekehrt die höchste Vollkommenheit des Künstlers zu sein, wenn er den Gegenstand für sein Bild selbst erfindet, weil er dann erst sicher ist, daß das Ethische in ihm lebe; fragen wir aber die Erfahrung, so erscheint uns die Sache gerade umgekehrt. Die bedeutendsten Erzeugnisse der bildenden Kunst überhaupt, der Malerei wie der Sculptur sind nicht selbst erfunden, sondern schliessen sich entweder an die Geschichte an, oder an einen mythischen Cyclus und somit an die Poesie. Stellt ein Gemälde einen ethischen Moment dar, indem

es mehrere Menschen zu einem gemeinschaftlichen Moment des Daseins, in welchem auch gemeinschaftliche Thätigkeit sein muß, verbindet, und ist dieser weder als ein geschichtlicher, noch als ein poetischer gegeben, so steht es schon auf einer mittleren Stufe, dagegen dem entschieden historischen Bilde geben wir den ersten Rang; in dem lezteren aber ist kein Unterschied zwischen Geschichte und Poesie, denn ist ein wirklich geschichtlicher Moment weiter nichts als die treue Abbildung des Gegebenen, so ist dies nicht immer freie, sondern gebundene Thätigkeit, welche darin sich darthut, und ein bloßes Abschreiben des Gegenstandes. Daß aber der Gegenstand auf eine gewisse Weise gegeben sei, dies thut dem Werthe des Kunstwerks keinen Eintrag, und indem so ein Bild, welches geschichtliche und poetische Gegenstände behandelt, keineswegs niedriger gestellt wird als ein selbst erfundenes, so ergiebt sich daraus, daß wir das Produciren, was eigentlich das Poetische der Sache wäre, hier von dem Künstler nicht fordern, sondern daß das was wir verlangen, nur das Ethische ist, daß er nämlich das zugleich als einen Lebensmoment muß gesehen haben, was er als eine bestimmte Einheit von Gestalt und Licht darstellt. Ist jenes nicht da, so vermissen wir etwas wesentliches, und das liegt darin, daß dann der Künstler nur in einer freien Production begriffen wäre, aber diese hat nicht den Gehalt, welchen die Thätigkeit des Menschen hat, wenn es darauf ankommt, einen Lebensmoment wirklich zu machen; und diesen Mangel drükken wir dadurch aus, daß wir sagen, in dem Bilde sei keine Poesie. So ist dies eine neue Bestätigung dafür, daß von diesem Punkte aus die Künste, wie wir versuchten, sich nicht trennen, sondern vereinigen, und es wird daher die Frage sein, ob nicht gerade auf der Art und Weise, wie sich diese verschiedenen Künste vereinigen lassen oder nicht, die eigentliche Unterscheidung beruhe. Daher müssen wir aber diese Vereinigung noch weiter führen und ihr Maximum suchen, um von da aus die Künste zu scheiden. —

Wir werden am beſten da fortſchreiten, wo uns das entſtanden war, daß man in der Poeſie etwas Maleriſches ſuchte, ſo wie in den bildenden Künſten etwas Poetiſches. Denken wir uns ein Gedicht von einem gewiſſen Umfange, wie die Iliade oder Odyſſee, in einer Reihe von Momenten aufgefaßt durch die Malerei, ſo ſind das zwei ganz verſchiedene Kunſtwerke, die aber identiſche Momente haben. Das Gedicht iſt in ſtetigem Fortſchreiten, und es bildet auf ſolche Weiſe eine Reihe verſchiedener fortſchreitender Momente, das Gemälde dagegen iſt nur ein Moment. Wäre das Gemälde ein aus der Wirklichkeit abgeſchriebenes eines poetiſchen Moments, ſo wäre das Dichteriſche nur im Dichter zu ſuchen; allein als Bild exiſtirt es doch nur unvollſtändig in ihm, und er iſt es ſich nicht bewußt, in dieſem Moment ein Bild ſo innerlich geſtaltet zu haben, wie der Maler. Sonſt hätte der Dichter ein divinatoriſches Talent hierbei entwickelt, dagegen das Poetiſche würden wir ihm abſprechen. Denkt man ſich aber, wenn dies gewöhnlich der Fall ſein wird, im Dichter ſei das Bild gar nicht zur Vollendung gekommen, ſondern nur eine Tendenz geblieben, der Maler aber habe das gerade ſo dargeſtellt, daß in der Wahrheit des Bildes die Darſtellung des in dem Gedicht gegebenen Moments ſei, ſo ſchreiben wir das Poetiſche dem Maler zu, obgleich er die Elemente dort gefunden hat; und es liegt dies darin, daß der Maler auf die Geſtalt und auf das Zuſammenſein ihrer Momente gewieſen iſt, und daß er nun der Geſtalt die Bedeutung der Vorſtellung des Dichters zu geben gewußt hat, d. h. daß er das, was bei dem Dichter das Dominirende iſt, die Vorſtellung, in dem Bilden der Geſtalt ſich untergeordnet, und umgekehrt was beim Maler das Untergeordnete war, die Vorſtellung, zum Dominirenden gemacht hat. Dies iſt aber freilich noch nicht das Poetiſche, denn das Dichteriſche hängt weſentlich zugleich an der Sprache, und ohne dieſe hat man noch kein Poetiſches; aber dies kann

man dem Maler gar nicht zumuthen, sondern nur jenes, was ein ganz allgemeines Element ist.

Schon einmal haben wir die Kunstthätigkeit als einen Act eines einzelnen Lebens betrachtet, und dabei gesehen, wie sie zugleich das Gattungsbewußtsein, d. h. das Bewußtsein vom menschlichen Geist an sich, wie er da ist in unendlicher Mannigfaltigkeit von einzelnen Gestalten in sich habe. Davon hängt nun das Ethische ab, aber auch das Malerische und Plastische, wenn wir auf die menschliche Gestalt sehen. Denn das einzelne geistige Leben ist nicht zu trennen von dem einzelnen leiblichen, und das Gattungsbewußtsein muß auch das Bewußtsein von der Zusammengehörigkeit beider sein, nur daß das Geistige als das Bildende und Schöpferische gesezt wird. Producirt es nun frei aus sich eine menschliche Gestalt, sie hätte aber keine Beziehung auf das Verhältniß des einzelnen Lebens zum Gattungsbewußtsein, so wäre dies entweder eine Nullität oder eine Unwahrheit; jenes wenn wir auf dieses Höhere gar nicht getrieben werden, dieses wenn es demselben widerspricht. Es war z. B. im Alterthum ein Bild menschlicher Gestalt hervorgebracht, das man den Canon nannte, weil man darin die größte Vollkommenheit der Verhältnisse in den Theilen der menschlichen Gestalt fand, wonach nun alles andre sollte beurtheilt werden. Ein solcher Canon ist aber noch kein Kunstwerk zu nennen, weil das Poetische nicht darin ist, sondern es ist eine solche Darstellung völlig physiologisch, als Verhältniß des Festen zu dem Fließenden ꝛc. Darin kann sie auch vollkommen gewesen sein; aber wenn sie nicht innerlich, in Beziehung auf den Geist, eine Wahrheit hat, so fehlt ihr das Poetische. Dasselbe gilt, wo es nicht auf einzelne Gestalten, sondern auf Productionen eines ethischen Momentes ankommt. Da ist ein jeder solcher Moment ein Zusammensein von einzelnen menschlichen Seelen, die jede für sich ihre Wahrheit haben müssen im Gattungsbewußtsein, und noch spezieller in der Volksthümlichkeit; und das Ganze muß eine

Wahrheit haben in der Entwikkelung der menschlichen Verhältnisse. Diese Entwikkelung verhält sich aber zu den einzelnen Momenten wie die Gattung zu der individuellen Gestalt, und eine Zusammenstellung, die in dieser Hinsicht keine Wahrheit hätte, wäre für das poetische Moment eine Nullität oder Unwahrheit; d. h. wir verlangen auch auf dem Gebiete der bildenden Künste, daß der Künstler seiner Gestaltenbildung, sowohl in dem einzelnen als in den größeren Werken, die Richtung auf die Vorstellung so weit zu Grunde lege und aufnehme, daß sich seine Productionen auf jenes höhere Bewußtsein zurükkführen lassen. Dasselbe fordern wir auch vom Dichter, obgleich es noch nicht den Dichter macht; dennoch nennen wir es aber das Poetische, weil es in der Poesie unmittelbarer dargestellt wird. — Gehen wir noch einmal zurükk auf das Mimische, welches wir in die Beweglichkeit des menschlichen Geistes als Ausdrukk der zur Freiheit durchgedrungenen Productivität des Künstlers sezten, so ergab sich uns hier, daß nur wer das Talent und die Richtung in hohem Grade habe überall diese Beweglichkeit zu schauen, und sie in sich zu realisiren, auch dieses Kunstgebiet ausfüllen und bereichern könne. Gesezt nun man könnte diese Bewegungen so auf Regeln bringen, wie die Verhältnisse der menschlichen Gestalt in jenem Canon, so wäre dies, wenn nicht jenes ethische Moment darin enthalten ist, d. h. wenn nicht ein einzelner Moment darin dargestellt ist, wie er seine Realität im Verhältniß zum Gattungsbegriff hat, dennoch kein Kunstwerk, wenn auch die einzelnen Bewegungen noch so vollkommen wären.

So haben wir hier ein neues gemeinsames Element gefunden, von dem man schon im Voraus behaupten kann, daß es in allen Kunstgebieten sein müsse; nämlich die freie Productivität, es sei als Gestaltenbildung oder als Bildung von Vorstellungen, muß überall zurükkgehen auf das höhere Allgemeine, unter dem das Einzelne seinen Ort hat, sonst ist der Künstler kein wahrhafter. Der Ausdrukk ist hier so allgemein gefaßt,

damit auch für das Physische Raum sei neben dem Ethischen. Denn denken wir an die Aufgabe der Malerei in solchen Zweigen, wo die Naturdarstellung dominirt, so werden wir dies gleichfalls auf dem rein physischen Gebiet sagen müssen; jeder Baum muß eine Naturwahrheit haben, d. h. er muß angeschaut werden können als Einzelnes einer bestimmten Gattung; aber eben so muß das ganze Zusammensein des Naturlebens und des Individuellen wirkliche Naturwahrheit haben, und mithin so zusammen sein können. — Indem wir so in der Kunst nicht nur auf die Production einzelner Gestalten an und für sich, sondern auf die innere Wahrheit derselben ausgehen, so ergiebt sich, warum man der Kunst eine so hohe Stelle einräumt, als freies Realisiren von dem, worin alle Auffassung ihren Werth hat, es ist nämlich das Prinzip, daß alle Formen des Seyns dem menschlichen Geiste einwohnen; fehlt dieses Prinzip, so ist keine Wahrheit möglich, sondern nur Skepsis. — Sehen wir nun von hier aus auf jenes zweideutige Verhältniß der Künste unter sich, daß sie auseinander sein wollen, aber doch auch wieder zusammen sein, und daß nur jede nach dem Namen als eine erscheint, auf der andern Seite aber die verschiedenen Theile derselben von verschiednen Punkten ausgehen, so wird sich uns nun die Uebersicht des Ganzen ergeben.

Wenn wir nämlich von diesem höhern speculativen Saze aus die ganze Mannigfaltigkeit im Kunstgebiete betrachten, so kommen wir auf das zurükk, was schon vorher als aus dem empirischen Bewußtsein angedeutet ward, daß die beiden Arten, wie wir das Einzelne haben können, sei es in der Vorstellung oder im Bilde, immer zusammen sind, wenngleich in verschiedenem Grade; es sind, von hier aus betrachtet, die beiden Arten, wie die dem Menschen ursprünglich inwohnenden Formen des Seins, die Ideen, von der rein intelligenten Agilität aus Einzelne werden wollen; denn so wie wir von den Sinneseindrükken ergriffen werden, wird bald das Bild bald die Vorstellung vor-

walten. Wenn nun im Innern beides daſſelbe iſt, ſo liegt offenbar der Grund der Differenz in der Mannigfaltigkeit der Lebensfunctionen, die wir durch den Ausdrukk Organismus bezeichnen. — Um aber von hier aus das Ganze zu überſehen, müſſen wir jenes erſte Element, daß die Richtung des Einzelnen auf die Productivität eine freie wird, damit verbinden, daß jene Richtung immer darſtellen ſoll jenes dem menſchlichen Geiſt urſprünglich Einwohnende, deſſen innere Wahrheit ſie zur Anſchauung bringt, indem es dem äußern Sein entſpricht, auf der andern Seite aber auch ein Sein hervorruft, und als Ausdrukk der geiſtigen Productivität erſcheint; auf ſolche Weiſe ſtellen ſich dann auch jene beiden Anſichten nun gar nicht mehr einander entgegen, einmal daß die Kunſt Nachahmung der Natur ſei, ſodann daß ſie der Canon der Natur ſei. Denn das erſtere anlangend, wird jeder leicht zugeben, daß man Geſtalten geſehen haben mnß, ehe man ſie produciren kann, und indem ſo das Auffaſſen das erſte iſt, ſo kann man die Kunſtproduction als das zweite anſehen. Weit weniger Wahrheit dagegen iſt in der Stellung des Sazes enthalten, daß die Kunſt Nachahmung des Natürlichen ſei, denn während die Natur aus eigner Kraft das Einzelne hervorbringt, iſt eben das Natürliche nur das einzeln Gegebene. Wenn man aber auf der andern Seite ſagt, die Kunſt iſt nicht Nachahmung der Natur, ſondern der Canon der Natur, ſo iſt dies freilich auch wahr, weil wir die Natur beurtheilen können nur auf unſere geiſtige Weiſe, und indem die geiſtige Productivität die reinſte iſt, weil ſie frei iſt, ſo kann man auch ſagen, ſie muß für alles die Regel ſein. — Treten wir daher unſrer Aufgabe näher, ſo iſt nun nicht ein reiner Gegenſaz darin zu ſuchen, ſondern es iſt vielmehr nur eine relative Differenz darin enthalten, indem Bild und Vorſtellung für ſich auch immer zugleich ſind. In jedem einzelnen Leben iſt aber die Productivität bedingt durch das eigenthümliche Verhältniß dieſer Elemente, und es gehört mit zu der eigenthümlichen

Besonderheit des Daseins, daß der eine mehr im Bilde lebt als in der Vorstellung, und da ist es natürlich, daß seine Produktivität im Hervortreten Bild wird. Aber wie verhält es sich nun mit einer andern Entgegensezung, die wir fanden, daß es nämlich Künste gäbe, welche mehr in der Darstellung der festen Formen des Seyns in ihrer Selbstständigkeit verweilten, andre die sich mehr in der Darstellung des Zusammenseins dieser Formen mit dem allgemeinen Leben bethätigten, wie dies in Malerei und Sculptur stark entgegen trat, während es sich in der Poesie wieder gar nicht so absonderte. Wollte man sagen, es sei dies nur ein verschiednes Talent in Beziehung auf das Bild und in der Poesie könne sich dies gar nicht sondern, weil sie es mit der Vorstellung zu thun habe, so scheint doch immer darin ein Mißverhältniß und eine Ungleichheit zu liegen, indem sich so in der bildenden Kunst Differenzen finden, die in der redenden nicht sind. Daher haben wir freilich von diesem Gesichtspunkt aus noch keine reine Construction, bis wir auch dieses noch aufgelöst haben. Denn die Kunst bringt ideal hervor, was die Natur geben würde, wenn nicht andre hemmende Coefficienten mitwirkten.

So bald wir einsahen, daß wir zu etwas höherem aufsteigen müßten, so ergab sich uns als Ort der Kunst kein andrer als das Gebiet des unmittelbaren Selbstbewußtseins; nun sind aber die Typen des Seins in allen dieselben, und nimmt man noch die Naturgegenstände hinzu als solche, so scheint es als wären unsere Untersuchungen ganz auf das Gebiet des objectiven Bewußtseins übergegangen, und die Kunst selbst scheint sich uns gespalten zu haben, so daß nur ein Theil derselben vom unmittelbaren Selbstbewußtsein auszugehen scheint, wie die Mimik und die Musik, die andern dagegen von dem objectiven Selbstbewußtsein, und von der ethischen Selbstbestimmung des Subjects abhängig erscheinen. Aber so wie wir die Differenz mit hinzunehmen, und ich will nur die eine nehmen, daß dem einen die

Kunstthätigkeit Bild, dem andern Vorstellung wird, dem einen mehr Einzelnheit und so sich beziehend auf die feststehenden Formen des Daseins, dem andern mehr Zusammenstellung, sich mehr beziehend auf die Gesetze des Zusammenseins dieser Formen: so ergiebt sich daraus, daß die Kunstthätigkeit eines jeden in ihrer bestimmten Art und Weise doch davon ausgehe, wie er als unmittelbares Selbstbewußtsein, als einzelnes besonderes Leben sich verhält; denn wir werden dies gar nicht trennen können, daß die freie Productivität des Einzelnen eine bestimmte Richtung nimmt, und er auf diesem Gebiete vom Einzelnen auch besonders afficirt wird; und so ist allerdings das unmittelbare Selbstbewußtsein die Quelle der Bestimmung der Kunstthätigkeit. Nun aber haben wir uns auch in Betreff derjenigen Künste, die wir mehr unmittelbar auf das Selbstbewußtsein bezogen, wie der Mimik und Musik gleich gesagt, daß die Kunstwerke selbst nicht aus einem unmittelbar afficirten Moment hervorgegangen seien, sondern daß sie den ganzen Umfang, wie das Selbstbewußtsein äußerlich wird, bilden, und so führt dies auf eine untergeordnete Weise doch wieder auf das objective Bewußtsein zurükk. Eben so waren wir in unserm Bestreben die Sonderung der Künste zu finden von dem Organismus aus, indem wir überwiegend von dem geistigen Gehalt dieser Function ausgingen, nicht zu unserm Ziele völlig gekommen; denn dieselbe geistige Function schien bald in dieser, bald in jener Kunst thätig und doch waren die verschiedenen Künste wieder in verschiedne Gebiete gehörig. Daraus aber folgt, daß die Kunst in ihrer Wirklichkeit, wie sie sich in der Erscheinung verzweigt und Eins und Vieles wird, offenbar noch von etwas anderem abhängen müsse. Es ist jedoch dabei nöthig, um nicht aufs Gerathewohl zu suchen, daß wir in ein und derselben Linie bleiben, von der innersten Regung ausgehend bis zur Vollendung des Prozesses im Heraustreten nach Außen. Das lezte anlangend haben wir zwar gesagt, daß die wirkliche Darstellung nach Außen als etwas

Secundaires anzusehen und bei Seite zu stellen sei, aber das hindert nicht zu behaupten, alle diese verschiedenen inneren Anregungen und Elemente würden kein Kunstwerk werden, und es würde keine Thatsache des menschlichen Geistes entstehen, wenn nicht die Richtung vom Anfange an auf dieses Heraustreten ginge. Also werden wir die Differenz in der Art und Weise, wie die Kunstwerke nach Außen erscheinen, indem sie rein von Innen ein Aeußeres werden, mit in Anschlag bringen, und so weit, als diese Eines sind, erscheint auch die Kunst als Eine, wenngleich die Differenzen selbst bleiben. So wird es aber auch verschiedene Arten geben, wie man die Kunst eintheilen kann, denn unsere aus dem geistigen Gehalt der organischen Function hergenommene Differenzen bleiben dem ungeachtet in ihrem Werthe. Betrachtet man jedoch die Kunst geschichtlich in ihrem Gewordensein und so ihrem Gegenstande nach, so muß auch die Eintheilung überwiegen, welche sich auf das gegenständliche Werden der Kunst bezieht. Dies hängt jedoch genau wieder zusammen mit der von uns aufgestellten Differenz, und darauf müssen wir zuerst Rükksicht nehmen.

Es ist von uns gesagt worden: daß die beiden verschiedenen Formen, unter welchen die einwohnenden Ideen einzeln werden können als Bild und Vorstellung, immer mit einander verbunden seien, weil auch das sinnliche objective Bewußtsein, die sinnliche Anschauung, doch nicht zu derjenigen Festigkeit und Constanz gelangt, welche sie als menschliches Bewußtsein haben muß, wenn sie nicht mehr oder weniger von der Vorstellung begleitet wäre; eben so umgekehrt die Richtung von den inwohnenden Ideen aus Einzelnes als Vorstellungen zu produciren, hat immer zugleich, da das Einzelne auch wahrnehmbar sein muß, sinnlich die Richtung auf die Production des Bildes. Sagten wir daher, der eine wird ein Dichter deswegen, weil diese Richtung in ihm überwiegt, und das Bild in ihm nie zu der gleichen Vollendung gelangt, wie eine Vorstellung, und der andere umgekehrt wird

ein bildender Künstler, weil das Bild in ihm zu größerer Vollendung gelangt als die Vorstellung, so liegt auch die Bestimmung ganz nahe, daß diese beiden Kunstzweige verschieden sind durch die Art und Weise, wie sie äußerlich werden. Der Dichter kann seine Vorstellungen nur heraustreten lassen durch die Sprache, der bildende Künstler sein inneres Bild nicht anders äußerlich werden lassen, als an einem gegebenen Stoff; und so beginnen damit freilich Differenzen, die sich wieder hierauf beziehen. Denn bei jener Bestimmung, daß der bildende Künstler ein solcher werde, weil die Richtung zum Bilde in ihm überwiegt, ist noch kein Unterschied zwischen Bildhauer und Maler gemacht; denn daß der Bildhauer überwiegend es mit einzelnen Gestalten zu thun habe, der Maler mehr mit dem Zusammensein, dies hatten wir nur als ein relatives gefunden. Nun aber ergiebt sich uns eine andere Differenz; der Bildhauer nämlich bringt sein Bild ursprünglich als ein körperlich Undurchdringliches, als körperliche Gestalt hervor, der Maler dagegen dasselbe auf einer Fläche. Beides steht aber auch zugleich schon in einem bestimmten Verhältniß dazu, daß der Bildhauer die Gestalt als ein von der Natur Producirtes ansieht, der Maler dagegen immer zugleich auch die Verhältnisse der Gestalt zum Lichte im Sinne hat; daraus entsteht dann auch, daß der eine nur kann auf der Fläche darstellen, der andere dagegen dies nothwendig in der körperlichen Form thun muß; denn die Selbstständigkeit der productiven Kraft würde keineswegs auf der Fläche erscheinen, und wieder das Verhältniß der Gestalt zum Lichte würde nicht eines sein in der körperlichen Bildung, weil die Gestalt sonst, den Veränderungen des Lichts ausgesezt, nicht dasselbe bliebe, während doch der Moment derselbe sein soll; und umgekehrt muß sich daher der Maler sein Licht selbst machen, es muß in demselben Raume sein und immer dasselbe bleiben; und so wird auch das ganze Verfahren ein anderes. Doch haben wir es bei dieser Unterscheidung nicht damit zu thun, daß jede eine ganz andere Technik

haben müsse, weil beide ein ganz verschiedenes Material gebrauchen, sondern das Verfahren wird von uns unterschieden in der Beziehung, daß die eine anderes erfordert durch die Selbstständigkeit in der Gestaltung, die andere durch die Beziehung auf das allgemeine Leben. —

Was die Poesie betrifft, so entsteht da die entgegengesezte Schwierigkeit; sie ergab sich nur verschieden nach der Differenz der Functionen, und wir fanden dagegen, daß sie Eine sei in der Wirklichkeit. Wir sahen, daß es poetische Productionen giebt, die sich in gewisser Beziehung verhalten, wie die Bilder zu den Gemälden, weil sie auf der einen Seite mehr als ein Einzelnes, auf der andern mehr als ein Vieles darstellen, aber doch wollte sich die Poesie so nicht theilen, sondern sie blieb immer eine. — Unserem gegenwärtigen Gesichtspunkt gemäß haben wir dagegen zu sagen, sie muß auch eine bleiben, weil sie es immer mit derselben Art und Weise, wie die innere Production äußerlich werden kann, zu thun hat, d. h. immer mit der Sprache. — Man könnte einwenden: in der Sprache finden wir den Gegensaz von gebundener und ungebundener Rede, und da könnte wohl der Grund zu einer solchen Theilung liegen, wie zwischen Malerei und Sculptur; aber daß die freie Productivität Vers wird und werden will, dazu haben wir noch keinen bestimmten Grund gefunden, und wir sind somit noch nicht auf einen Punkt gelangt, beurtheilen zu können, ob eine solche Differenz auf die Productivität selbst zurükkgeht, vielmehr würde sich dies, von der Geschichte der Kunst aus betrachtet, nur als nichtig zeigen; denn es giebt hier keine Gattung der Darstellung, sei es des Einzelnen oder des Zusammenfassens eines ethischen Moments, wo wir nicht prosaische und poetische Momente zugleich hätten. Von der Productivität aus ist so, was wir einen Roman nennen, oder ein Epos, in Beziehung auf alle bisher betrachteten Differenzen völlig dasselbe; aber das eine ist eine gebundene, das andere eine ungebundene Rede. Dasselbe gilt vom Drama. Hier ist nicht

der Ort, dies zu erörtern, und wir müssen es für jezt unberükksichtigt lassen, aber dies werden wir feststellen können, daß die Poesie deshalb Eine ist, weil sie nur mit der Sprache und immer mit der Sprache zu thun hat, und dies beginnt nicht erst da, wo sich der Künstler an die äußere Darstellung begiebt, sondern das Vorstellen in seinem ersten Anfange ist nie etwas anderes gewesen, als innere Rede, also geht dies bis in die innerste Thätigkeit zurükk, da wir uns diese nicht anders denken können als so. Daraus folgt, die Kunst in ihrer Wirklichkeit theilt sich nach der Art, wie sie Erscheinung werden kann.

Dies haben wir freilich nur erst an dem Gegensaz der bildenden und redenden Kunst gezeigt, aber es läßt sich auch in den andern finden. Denn fragen wir nach dem Unterschied zwischen Sculptur und Architectur, so müssen wir freilich den wieder aufnehmen, den wir schon gemacht, daß es nämlich die eine überwiegend mit organischen, die andere überwiegend mit mathematischen Formen zu thun hat. Zugleich gilt von ihnen, die eine wie die andere arbeitet am Solidum und bringt ein körperliches hervor; aber die ganze Art und Weise des Verfahrens ist schon im ersten Aeußerlichwerden eine andere. Denn fragen wir bei der Bildhauerei nach der Grenze zwischen dem eigentlich Technischen und dem Künstlerischen, so muß der Künstler, wenn er sein Kunstwerk zur Erscheinung bringen will, das Solidum nothwendig selbst hervorbringen. Er kann den Arbeitern nicht etwa eine Beschreibung geben und Umrisse zeichnen, sondern er muß das Modell machen, in und mit diesem Aeußerlichen erst wird sein Innerliches fertig. Dann geht das Handwerksmäßige an, und hat er recht vortreffliche Handwerksleute, so ist es auch möglich, daß er sein Modell in kleinerem Maaße vollende, und die Arbeiter es dann nach mathematischen Bestimmungen vergrößern. Anders der Architect, dieser steht von seinen technischen Arbeitern viel weiter ab; mit dem Werk der Hände hat dieser

gar nichts zu thun, da er gar nicht am Solidum arbeitet, sondern der mathematischen Gestaltung gemäß, mit der er es zu thun hat, giebt er seinen Handwerkern Grundriß und Durchschnitt. So tritt diese früher gefundene Differenz wieder hervor, daß der eine es mit dem Lebendigen zu thun hat, was sich in der Fülle seines Ausdrukks nicht auf mathematische Maaße und Linien zurükkführen läßt, während der andere durchaus mathematisch gestaltet. — Dasselbe läßt sich auch auf der entgegengesezten Seite betrachten, wenn wir von diesem mittleren Kreise der redenden und bildenden ausgehend, der Architectur die Mimik und Musik gegenüberstellen. So ist der Mimiker dem Architecten gegenüber darin entgegengesezt, daß jener gar keine solchen Arbeiter braucht, sondern er muß das ganze Kunstwerk an sich selbst vollbringen, und das Ursprüngliche dieser Kunst, nämlich das Interesse an der Beweglichkeit der menschlichen Gestalt als Ausdrukk der geistigen Bewegungen ist immer nur in dem Maaße vorhanden, als es auch in jedem Moment Trieb zu einer solchen körperlichen Bewegung wird. Die Art und Weise, wie hier das Kunstwerk zur Erscheinung kommen kann, knüpft sich immer an die zu Grunde liegenden Bewegungen an. Aber soll die Kunst in ihrer Einheit erkannt werden, so müssen wir zugleich anerkennen, daß es der mimische Künstler auch mit jenen beiden zu thun haben kann; denn bald stellt er selbst ein Einzelnes dar in einem gewissen Moment, bald aber auch kann er einen ethischen Moment durch Zusammenstellung von mehreren in diesem Moment bewegten Personen darstellen; dazu braucht er aber Andere, und indem so mehrere gemeinschaftlich sein müssen, kann es oft auch sehr daran streifen, daß die Andern nur abschreiben, was er ihnen vorgeschrieben hat, und da sind sie dann nur Handwerker. Ungeachtet dieses relativen Unterschiedes aber bleibt die Kunst immer dieselbe, weil die Art und Weise, wie sie äußerlich werden kann, immer dieselbe ist. — Wie verhält es sich aber nun mit der Musik? Die einfachste und ursprünglichste Form

ist hier der Gesang als Bestimmung gewisser Bewegungen der eigenen Stimmwerkzeuge, auf ihn ist alles anwendbar, was von der Mimik gilt, da es ja auch ein besonderer innerer Organismus ist, dessen Wirkungen vermittelst der Luft zum Vorschein kommen, und es wird ganz dasselbe sein, wir mögen uns den einfachen Gesang der Einzelnen oder ein Zusammenstimmen darin denken; und so ist die Kunst Eines, trägt aber diese Differenzen in sich. Nimmt man dagegen die Musik in ihrer Erweiterung, so scheint es freilich etwas anderes zu sein und eine größere Differenz hervorzugehen, aber doch ist sie immer Eine, weil die innere Thätigkeit und die Art, wie sie äußerlich werden kann, wesentlich ein und dieselbe ist; und so entstehen nun von demselben Punkt aus zwei besondere Künste, Mimik und Musik, indem dort die Bewegungen des innern unmittelbaren Selbstbewußtseins durch die Gebehrden äußerlich werden, und nichts anderes mehr, — (denn wenn in einigen Fällen Gliedmaßen an die Stelle der Sprache treten, so sind diese nicht Worte, sondern nur ein Supplement der Wortsprache, was eine leichtere Verständigung herbeiführen soll), — und indem hier die innern Zustände durch die Stimme äußerlich werden. Dasselbe gilt auch von der Instrumentalmusik, denn ohne hier auf eine Untersuchung einzugehen, wie die Instrumentalmusik aus der Stimme selbst entstanden ist, dürfen wir nur fragen, ob etwas anderes dadurch zur Erscheinung kommt, als die innern Bewegungen dadurch zu erkennen zu geben? Etwas Objectives kann durch die Musik nicht erreicht werden, und es kann also die Tendenz in dieser erweiterten Musik nichts anderes sein, als die in der ursprünglichen. Aber ohne hier zu fragen, ob in dieser Kundgebung der innern Bewegungen durch körperliche Bewegungen und die Stimme etwas Sicheres sei, ohne daß noch etwas dazu käme, so geben wir doch auch diese innern Zustände kund durch die Rede, und so wird derselbige Punkt auch die Quelle für die Poesie, welche uns, genau genommen, von allen Punkten aus

entgegentritt. Indeß diese Kundgebung der innern Gemüthsstimmungen und Bewegungen durch die Rede ist nie ein Unmittelbares, sondern es ist schon etwas anderes dazwischen getreten. Aber freilich, wenn die körperlichen Bewegungen und die Bewegungen der Stimme Kunst werden sollen, so muß immer auch schon etwas anderes dazwischen getreten sein. Aber der Unterschied ist der, daß, wenn wir hier das Kunstlose betrachten, uns nur die Aeußerung der innern Empfindungen durch Bewegungen und Ton als ein Ursprüngliches und Unmittelbares erscheint, wo sich das Kunstlose zu erkennen giebt als eine vollkommene Unwillkührlichkeit und als eine reine Identität der innern Erregung selbst des Aeußerlichwerdens. Aber wenn wir denken, daß jemand seinen Empfindungen durch Worte Luft macht, so ist das schon eine Ueberseżung in Gedanken, und selbst das Kunstlose hat da nicht mehr die Ursprünglichkeit. Es giebt freilich hier Uebergänge zwischen den Bewegungen der Stimme, welche rein Ton, und solchen, welche Wort werden wollen; diese Uebergänge bezeichnet man in der Sprache durch den Ausdrukk Interjectionen, und diese bezeichnen uns den Weg von der einen zur andern. Sehen wir die Sache von Seiten der Sprache an, so erscheint die Interjection als etwas Vieldeutiges und Unbestimmtes; verwandelt sie sich dagegen in einzelne Ausrufungen, welche aber objective Sprachmomente sind, so geht das Unbestimmte und Vieldeutige in ein Bestimmtes über. Allein betrachten wir es genauer, so liegt in der Interjection überhaupt kein Gedanke, kein objectives Bewußtsein, sondern nur der Ausdrukk des unmittelbaren Selbstbewußtseins, in solcher Ausrufung durch bestimmte Worte liegt aber schon der Gedanke, und hieran müssen wir den Prozeß anknüpfen und zugeben, daß es allerdings eine Gattung der Poesie giebt, welche dieselbe Bestimmung hat, wie Mimik und Musik, aber sich doch nicht auf dieselbe Weise und in demselben Grade, sondern eine Stufe weiter auf die unmit-

telbare innere Bewegung des Geistes bezieht, indem ein Uebergang in die Reflexion dabei vorausgegangen ist.

Hieraus ergiebt sich nun auch auf der andern Seite das Verhältniß zwischen unserer ersten Untersuchung, die Kunst in ein Mannigfaltiges auseinander zu legen, und der leztern. In unserer ersten Untersuchung war es ein einzelner Punkt, von dem wir ausgingen, nämlich das Bestreben, die unmittelbaren Bewegungen des Selbstbewußtseins aufzufassen, wie es nach Außen tritt und Kunst wird, indem es zur rein freien Productivität hindurch dringt. Hier nun entstehen uns von demselben Standpunkt aus drei verschiedene Künste, aber die eine nur als ein Theil einer andern. Wir müssen es aber dahingestellt sein lassen, ob nicht die Mimik auch andere Theile haben kann, und etwas anderes durch sie noch ausgerichtet werden könne, als daß innere Bewegungen dadurch kund werden; es fragt sich, ob es nicht auch eine Art und Weise gebe, die Mimik ins Objective zu ziehen. Was also von dem einen Gesichtspunkt aus Eines ist, das wird aus dem andern Vieles, aber noch mehr; denn es geht in alle die verschiedenen Kunstzweige hinein, nur nicht in derselben Ursprünglichkeit und in demselbem Verwandtschaftsgrade. Fragen wir nun aber weiter, indem wir nun schon aus der Mimik und Musik, als dem Unmittelbaren, einen Uebergang in die Poesie gefunden haben, wie es mit der bildenden Kunst stehe, so werden wir von ihr sagen müssen, sobald diese den Weg nimmt, den Menschen uns darzustellen in irgend einer bestimmten Gemüthsbewegung, so nimmt sie die Mimik in sich auf, und erhält diese Tendenz, wenngleich vielleicht nur in einer einzelnen Gattung; und wir können dies im Voraus als etwas Gegebenes ansehen. Denn in einem historischen Gemälde, wo mehrere Menschen einen ethischen Moment bilden, verlangen wir als nothwendig, daß der Künstler den Ausdrukk der Verhältnisse, in welchen jeder Einzelne zu der Totalität des Moments

steht, zugleich darstellt, und so wird das Mimische in das Bild mit aufgenommen.

Gehen wir nun auf die entgegengesezte Seite hinüber zu denjenigen Thätigkeiten, die unser sittliches Leben constituiren, so liegt auch in diesen eine solche Tendenz, sich zur freien Productivität hindurch zu arbeiten und Kunst zu werden. In sofern nun diese Thätigkeit unmittelbar in den geselligen Verhältnissen der Menschen stattfindet und diese bestimmt, so ist allerdings die Poesie die ursprüngliche Production dieser Art; denn wir mögen uns nun epische oder dramatische Poesie denken, so ist immer ein Gesammtleben darin enthalten, nur in dem einen Fall in einer Reihe von Handlungen und Wirkungen, und in dem andern in einem einzelnen Moment, der durch sich selbst abgeschlossen wird. Fragen wir nun, was sich hier zur freien Productivität durcharbeitet, so ist es die sittliche Gesinnung, vermöge deren jeder einzelne das ganze sittliche Gesammtleben constituiren möchte, und doch werden in der Wirklichkeit alle seine Handlungen durch Thätigkeiten anderer in dem Zusammenleben mit ihnen bestimmt, er muß diese mit aufnehmen und kann so nur auf gebundene Weise seine sittlichen Ideen manifestiren, und er wird nur verstanden, wenn auch das ihn Bindende verstanden ist. Da ist offenbar aber auf dieselbe Weise im Wesen des Geistes die Aufgabe gestellt, auch von diesem Punkt aus zu einer freien Productivität hindurch zu dringen, und das kann nicht anders geschehen, als wenn das, was in der Wirklichkeit den Menschen bindet, seine eigene Production wird. Alsdann ist auch nicht nöthig, daß eine einzelne Person der Dichter sei, sondern die Gesammtheit ist der Ausdrukk seiner Ideen. Sobald der Einzelne auf einem andern als diesem Wege zur freien Productivität hindurch dringen will, und im wirklichen Leben nach einer ungebundenen Selbstdarstellung strebt, so drükkt man das oft so aus, daß man sagt, er trage seine Poesie auf das wirkliche Leben über, und läßt dieses nicht gelten, und so zerschellt er ent-

weder mit seiner ganzen Thätigkeit, oder sie wird doch eine gebundene und unfreie, das ist Mißverstand dieser Richtung. Es kann aber auch leicht der Fall eintreten, daß in einem Einzelnen die ethische Richtung auf das Gesammtleben eine sehr starke ist, er sie jedoch nicht kann in der Poesie unmittelbar hervortreten lassen, weil ihm das überwiegende Talent in der Sprache fehlt. Dann bleibt ihm nur eine mittelbare Darstellung übrig, und so finden wir hier den Weg zu den bildenden Künsten. Aber diese sind in dieser Hinsicht nie vollständig, sondern sie müssen sich immer anlehnen an die Geschichte oder eine gegebene Dichtung. Wenn das nicht ist, so muß der Künstler erst sein Werk in Worten erklären, was nicht sein sollte. Aber sobald sein Bild Bezug nimmt auf geschichtliche oder poetische Personen, so kann es Darstellung eines ethischen Moments werden an und für sich. Hierher gehört auch das in den bildenden Künsten, was man Symbolik nennt, indem es nichts anderes ist, als eine Art und Weise, die aber nur durch Ueberlieferung sich fixiren kann, die bildenden Künste an und für sich zum Darstellungsmittel des Ethischen zu gebrauchen, ohne daß sie auf eine bestimmte Geschichte oder eine bestimmt gegebene Poesie Bezug nehmen. Wir wollen hier ganz davon abstrahiren, daß man oft der ganzen Mythologie einen ähnlichen Ursprung gegeben hat und geben kann, und nur eine symbolische Figur nehmen, wie die Caritas, so erkennt jeder, was es sein soll, aber nur darum, weil die Bedeutung durch eine Tradition sich festgestellt hat. Hier zeigt sich aus der Poesie der Uebergang in die bildende Kunst für das Ethische; wenn aber diese als Ethisches sich ganz frei hinstellen will, so muß es, — da zwischen dem Ethischen im gemeinsamen Leben der Menschen und der Sprache eine so große Beziehung ist, indem fast alle gemeinschaftlichen Handlungen durch die Sprache vermittelt werden müssen, — auch das Natürlichste sein, daß derjenige, welcher diese Richtung so in sich trägt, ein Dichter werde, und wenn ihm in der bildenden Kunst dies als

die Hauptsache gilt, daß er ethische Momente darstellen will, und daß ihm die bildende Kunst nur dazu dient, weil er das Talent für die Dichtkunst nicht hat, er dagegen für die bildende Kunst an und für sich nicht angeregt ist, so wird er durchaus kein Meister sein, da ihn seine eigenthümliche Kunst nicht anzieht, und er wird vielmehr nur als ein in einen Maler übertragener Dichter erscheinen.

Was nun die ethische Thätigkeit des Menschen in ihrer Richtung auf die Natur betrifft, so ist, wenn diese ebenfalls zur freien Productivität hindurch bringen soll, gerade hier die Seite, von wo aus eine allgemeine Erklärung, die man von der Kunst gegeben hat, sich am meisten einschleicht, und die man doch als wahr darstellt, weil sie hier am unmittelbarsten zur Anwendung kommt, nämlich daß dieselbe eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck sei. — Offenbar hat der Mensch bei seiner Thätigkeit in der Natur fast immer zunächst den Zweck der Selbsterhaltung im weitesten Sinne und der Eroberung der Natur; aber die unmittelbaren Thätigkeiten dazu sind immer rein mechanische. Wenn der Mensch die Erde in Beziehung auf die Vegetation erobert, so ist dies freilich auch eine Thätigkeit in den organischen Kräften, aber diese läßt er nur wirken; seine unmittelbare Thätigkeit ist die rein mechanische. Eben so, wenn der Mensch baut, sei es über der Erde, um sich gegen die Atmosphäre zu schützen, oder unter derselben, um sie zu erforschen und zu benuzen, so sind dies rein mechanische Thätigkeiten, und sobald der Zweck erreicht ist, so läßt sich schwer denken, daß noch ein Ueberschuß bliebe, in welchem der Uebergang zur freien Productivität enthalten wäre; und doch finden wir es so schon auf den ersten Stufen der Kultur. In den Zeiten und Völkern, wo schon die Rede ist von Paradiesen, hängenden Gärten und Pyramiden, ist noch wenig von andern Künsten als ihre Anfänge vorhanden, und doch finden wir dieselben zweckmäßigen Thätigkeiten, aber der Zweck ist verschwunden, und wir können dies nur ansehen als

eine Richtung auf die freie Productivität. Aber sie wäre etwas ganz Leeres, wenn wir nicht einen solchen Ueberschuß fänden; denn was man nur als ein Mittel will, um einen Zweck zu erreichen, das will man eigentlich gar nicht. Deshalb bedarf es hier noch eines andern Aufschlusses, und den werden wir in nichts anderem erhalten, als wenn wir auch in der Thätigkeit, wie sie dem Zweck dient, noch etwas anderes aufsuchen; und dies ergiebt sich auch unmittelbar. Denken wir uns einen, der zuerst ein Stück Landes bearbeitet, so werden wir immer voraussezen, er thue es in einer regelmäßigen Form, und geschieht dies nicht, so wird das eine Ausnahme sein, die durch Hindernisse hervorgebracht ist. Sehen wir eine solche Arbeit ohne Spur einer regelmäßigen Form, so werden wir zweifelhaft sein, ob es eine menschliche Arbeit oder zufällig ist. Hier haben wir ein solches Element, welches mit dem unmittelbaren Zweck in gar keinem nachweislichen Zusammenhange steht; denn der Acker trüge gleich viel. Hier ist schon eine innere Richtung, nämlich die Richtung auf die regelmäßige Gestalt. Einen gewissen Grad von Symmetrie finden wir überall in der Bearbeitung des Bodens und in allen Bauwerken; und so werden wir sagen müssen, daß dies der Punkt sei, an den sich die freie Productivität in dieser Richtung anschließt; und dieses Element zur Anschauung zu bringen, abgesehen von allem Zweck, ist derjenige Punkt, von dem aus eine Kunstthätigkeit möglich ist. Dagegen scheinen nun allerdings mehrere Einwendungen gemacht werden zu können.

Wir haben zwei Künste, die Architectur und Gartenkunst, welche sich hier anschließen. Wie die Sculptur einzelne Figuren, so stellt die Architectur einzelne Werke dar; alles aber, was mehrere Gebäude sind, erscheint schon nicht mehr als ein Werk. Die Gartenkunst dagegen hat es wesentlich mit der Gruppirung zu thun, und hat eben so auf das Zusammensein der Organisation mit dem Licht und der Färbung zu sehen, wie die Malerei. Allerdings ist hier ein sehr großer Unterschied in Beziehung auf

den Effect. Die Architectur wird immer noch von mehreren als solche Kunst bezweifelt, weil man nicht immer genau genug das eigentlich Künstlerische von dem zu einem Zwekk Geschaffenen trennen kann, aber sie ist doch von weit größerem Effect, als die ihr coordinirte Kunst, die mehr nur auf dem Gebiete des Privatlebens erscheint. Dies führt zu einer Betrachtung, die erst den lezten Aufschluß über das ganze Verhältniß geben kann. — Die Architectur gehört in ihrer ganzen Productivität dem öffentlichen Leben an und will zugleich als ein Maaßstab erscheinen von der Gesammtthätigkeit der menschlichen Gesellschaft, aber nur für das öffentliche Leben. Betrachten wir die Kunst in ihren ältesten Productionen, so herrscht die Neigung zum Colossalen und Monströsen vor; dies hängt damit zusammen, daß man auf einer gewissen Stufe der Kultur kein anderes Maaß hat, die Thätigkeit der Menschen zu schäzen, als die Massenverhältnisse; bei einer höheren Bildungsstufe verschwindet dies mehr und mehr, und indem die architectonischen Werke es mehr auf übersichtliche Verhältnisse absehen, so erkennt man darin eine andere Richtung der Thätigkeit, aber sie sind eben so ein Zeugniß der Beschaffenheit des gemeinsamen Lebens, wie jene. Wie nun vom Anfange an gesagt, daß ein jedes Werk der Architectur, was in das Gebiet der Zwekkmäßigkeit gehört, ein jedes dem Geschäfte gewidmete Gebäude nicht als Kunstwerk anzusehen sei, und nur eine Kunstmäßigkeit an der Zwekkmäßigkeit sei, und indem wir, nach dem Zwekk großer Gebäude fragend, sie immer nur als Räume für das öffentliche Leben erkennen, so sehen wir, wie hier die Kunst entsteht durch die Richtung auf die regelmäßigen Formen, daß sie aber doch immer erst als selbstständige Kunst sich zeigt durch Beziehung auf ein ethisches Moment; und dieses, die einzelnen wiederkehrenden ethischen Momente des öffentlichen Lebens darzustellen in ihrer Reihenfolge, ist das, was erst der Kunst ihre eigentliche Existenz giebt und sie sicher stellt. Wenn nun diese Betrachtung, obgleich hier das Ethische das

Ueberwiegende ist, doch uns den Schlüssel geben soll zu diesem Verhältniß, so müssen wir von diesem Endpunkt auf unsern Anfangspunkt zurückksehen. Indem nämlich dort von den Momenten des unmittelbaren Selbstbewußtseins die Rede war, wie sie das Kunstlose hervorbringen, woran sich Mimik und Musik schließen, so dachten wir nur an die Momente des einzelnen Lebens, aber es würde auch natürlich gewesen sein zu denken, daß die innern Erregungen, die mit dem gemeinsamen Leben zusammenhängen, noch würdigere Gegenstände für diese Kunst wären, als das, was sich ganz auf das einzelne Leben bezieht. Wenn wir nun zu keiner Anschauung kommen konnten von der Art, wie sich der allgemeine Kunstdrang vermannigfaltigt, bis von dem Punkte aus, wo die innere Erregung äußerlich heraustritt, so führt dies darauf, daß hier die Richtung immer doch auf die Mittheilung geht, was nicht sein würde, wenn nicht immer schon das einzelne Bewußtsein als organischer Bestandtheil eines Gesammtlebens auch Gattungsbewußtsein wäre. Daher ordnet sich von selbst alles dasjenige unter, was irgend nur könnte auf das einzelne Leben bezogen werden, und ganz von dem gemeinsamen und öffentlichen ausgeschlossen wäre, und so streben auch alle Künste, wenngleich sie insgesammt einen solchen Ausgangspunkt von dem einzelnen Bewußtsein haben, doch nach dem Allgemeinen und Oeffentlichen hin, und wir werden in jedem Zweige ein solches Aufsteigen anerkennen müssen, so daß diejenigen die untergeordnetsten Gattungen sind, die nur von der einzelnen Individualität ausgehen; dagegen die umfassendsten, in denen sich der Typus der Kunst herausbildet, werden diejenigen sein, die von einem ethischen Moment ausgehend, ihre gegenständliche Richtung in einem Oeffentlichen und Gemeinsamen haben.

Schon als wir eine Uebersicht suchten von der Art, wie sich die Richtung auf die freie Productivität vermannigfaltigt, ergab sich eine Verbindung der einzelnen Künste unter einander, allein von unserm jezigen Standpunkt aus werden wir sie erst voll-

ständig übersehen können. Ueberall in den untergeordneten Gattungen aller verschiedenen Kunstgebiete, wo das Leben mehr für sich heraustritt, sondern sich auch mehr die Künste; so wie wir dagegen zu den größern Productionen aufsteigen, finden wir immer sie alle mit einander vereinigt, und das Lezte, was erst die vollkommene Gestaltung und den vollständigen Typus des Gemeinsamen und Oeffentlichen hinzu bringt, ist eben die Umschließung derjenigen Kunstproductionen nebst ihrer Darstellung, die am meisten von dem öffentlichen Leben ausgehen, in die architectonischen Räume, indem diese vorzüglich dazu bestimmt sind, die Künste in ihrer Vereinigung zu einem Gesammtleben, das eben so den Character der freien Productivität an sich trägt, zusammenzufassen. Doch dies fordert eine andere Betrachtung.

Lassen wir demnach unsern ersten Anfangspunkt, das bewegte Selbstbewußtsein als einzelnes ganz ruhen, und begeben wir uns ganz in das gemeinsame Leben hinein, so erscheint uns dieses überall eben so als ein durch eine bestimmte Eigenthümlichkeit besonderes, wie das einzelne Leben selbst; und dieses eigenthümliche Besondere ist nichts anderes, als die Volksthümlichkeit in ihren verschiedenen Abstufungen, je nachdem die Menschen noch in kleineren Gesellschaften vertheilt oder diese schon zu größeren vereinigt sind. Hier finden wir dieselben Elemente wieder, die wir im Einzelnen betrachtet, und aus denen, wie wir sahen, wenn sie in freie Thätigkeit ausgehen, die Kunstthätigkeit entstand. Es giebt in einer solchen Masse von Menschen ebenso leidenschaftlich bewegte Momente, wie die im Einzelleben, worin wir das erste kunstlose Element der Mimik und Musik auffanden. Fragen wir nun, was für eine solche Masse von Menschen die gesammte Production dieser beiden Künste in ihrer Natur sein wird, so ist es nichts anderes, als worin sie sich wieder erkennen, die Art und Weise, wie sich in Beziehung auf diese Eigenthümlichkeit in ihrer Organisation, Sprache und Sitte, eben diese Erregungen des Selbstbewußtseins, äußern können, und nur das so

sich selbst als auf dieselbe Weise beweglich manifestirende Wiedererkennen ist der eigentliche Erfolg der Kunst, und sichert ihr Bestehen. Betrachten wir sehr auseinander liegende Gesellschaften, so sind diese eine der andern in dieser Beziehung sehr fremd; so sind uns die mimischen Bewegungen von Völkern aus andern Zonen und von andern Kulturstufen etwas völlig fremdes und unverständliches, und erscheinen uns als etwas willkührliches, und die unsrigen ihnen. Das nämliche gilt auch von der Musik, und es zeigt so, wie jede Kunst ihre eigenthümliche Gestaltung hat für jedes solches Besondere. Hieraus wird nun folgen, daß zwar auch solche mimische und musikalische Darstellungen, die es nur mit den innern Bewegungen des einzelnen Lebens zu thun haben, doch, weil dabei derselbe Typus zu Grunde liegt, in diesem ganzen Kreise ihre Verständlichkeit und ihren Kunstwerth haben können; daß aber natürlich dasjenige einen größern haben wird, worin sich nicht die Erregung des einzelnen Lebens, sondern ein Moment des Gesammtlebens manifestirt. Aber dann werden diese Künste für sich allein nicht hinreichen, eine solche Leistung in ihrer höheren Geltung zu geben, sondern dies ist die eigenthümliche Aufgabe der Poesie, der sich Mimik und Musik auf verschiedene Weise anschließen. Werden solche Werke in kleineren Gesellschaften zur Darstellung gebracht, so wird es immer das öffentliche Leben sein, was dadurch zum Bewußtsein gebracht wird. Aber dies wird nicht von einem solchen Kunstwerth sein, als wenn analoge Kunstwerke, statt in einem kleineren gesellschaftlichen Kreise dargestellt zu werden, vielmehr für einen Moment des öffentlichen Lebens bestimmt sind, natürlich dann auch in einem ganz anderen und größeren Maaßstabe hervortretend; und wenn man sich dies in seiner ganzen Vollendung denkt, so wird man sogleich dahin kommen, daß das Höchste ist eine Vereinigung aller Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung. — Halten wir dieses fest und betrachten nun das gemeinsame Leben von der andern Seite, so haben wir dies-

zu Grunde gelegt, daß auch in dem Selbstbewußtsein etwas Bewegliches sei, was in allen, welche diesem Kreise angehören, seinem eigenthümlichen Wesen nach identisch ist. Indem dieses Bewußtsein in Bewegung gesezt wird, so entstehen daraus jene natürlichen, unvollkommenen und unwillkührlichen Aeußerungen; tritt aber die Kunst hinzu, so entsteht diejenige Sonderung, die wir als den Anfang der Kunst angesehen haben. Auf der andern Seite betrachteten wir aber auch als hierher gehörig das gegenständliche Bewußtsein, und auch dies ist in jeder größeren oder kleineren Nationalität ein eigenthümliches, von andern verschiedenes; aber es kommt ursprünglich nur zum Vorschein in einer gebundenen Thätigkeit, indem nämlich der menschliche Geist, in einer Nationalität an eine eigenthümliche Modification der menschlichen Organisation gebunden, dadurch auch in eine nähere Verbindung getreten ist mit einer eigenthümlichen Modification aller der Erde angehörenden Kräfte, und so entspricht sich eine Eigenthümlichkeit im Sein und eine im Bewußtsein, und dieses leztere in seiner Eigenthümlichkeit hat eine besondere Prädetermination für das Eigenthümliche im Sein. Das Eigenthümliche des gegenständlichen Bewußtseins drükkt sich aus in der Sprache, und offenbar repräsentirt jede Sprache eine eigenthümliche Modification unsers Denk- und Vorstellungsvermögens. Dasselbe gilt auch von den auf das Sein gerichteten Sinnen, auch von denjenigen, welche nicht in die Kunst eingehn, aber besonders von denjenigen, mit welchen wir es in dieser zu thun haben. Auch die sehr weit von einander entfernten Theile der Erde haben einen ganz verschiedenen Character in der Natur, ein anderes Farbensystem und eine andere Beleuchtung, und der Sinn der menschlichen Organisation entspricht diesem, so daß z. B. für uns die Farbensysteme der Tropenländer nur einen fremden Eindrukk machen. Daher entsteht unter verschiedenen Nationen etwas Eigenthümliches in der Kunst, und hierzu kommt noch die verschiedene Constitution des menschlichen Körpers selbst, so daß wir

sagen müssen, je größer die klimatische Verschiedenheit ist und die Verschiedenheit der Racen, desto verschiedener ist auch das Ideal menschlicher Schönheit, als der Typus derselben, der dem menschlichen Geiste einwohnt, und den wir uns so denken, wie die Natur eine freie Productivität ausüben würde, wenn sie nicht bei jedem einzelnen Individuum durch andere Coefficienten gebunden wäre, die dem Freien und Gebundenen der menschlichen Thätigkeit entsprechen. Hier sehen wir also, wie sich auch die bildende Kunst nationalisirt, und es ist dies in jeder solchen socialen Vereinigung nichts anderes, als das Heraustreten ihrer Thätigkeit auf diesem Gebiete des gegenständlichen Bewußtseins in die freie Productivität. Je mehr sie nur noch mit ihrer ganzen Kraft gewiesen ist an die gebundene Thätigkeit, desto weniger wird die ganze Gesellschaft zur freien Productivität kommen, und nur allmälig wird diese sich entwikkeln; je mehr sie sich entwikkelt, desto mehr wird es auch zur Gesammtanerkennung kommen und dieselbe zum Gesammtbewußtsein gelangen; und so liegt allemal auch eine Richtung auf das öffentliche Leben darin, und das ist das Größte der Kunst. Man könnte hier einwenden, es giebt ja fast unter allen modernen Völkern bildende Kunst und Malerei, aber sie sind doch so gut als gar nicht in das öffentliche Leben übergegangen, so hat dies einen gewissen Schein für sich, jedoch im Grunde genommen ist es nicht wahr, und was darin wahr ist, steht vollkommen in Verhältniß zum Gesammtzustande der Völker selbst. Es ist nicht wahr, weil die Kunst in das religiöse Leben übergegangen ist. Dies gilt allerdings von der Malerei mehr als von der Sculptur, und daß es so ist, liegt in der Natur der christlichen Religion; weil sie es nicht mit einem einzelnen Symbol zu thun hat und mit einer einzelnen Personification, sondern überall ethisch ist, und es nur mit dem Gesammtwirken und Leben zu thun hat, und diesem ist die Malerei am günstigsten. Was dagegen an der Sache wahres ist, das würde nur dieses sein, daß in sofern die Kunst einen

solchen Ort in dem Gesammtleben hat, man doch in vielen Völkern die Masse daran wenig Antheil nehmen sieht, und daß die andern Künste, welche weniger auf das Gesammtleben eingehen können, nur auf einen kleinen Theil ihre Wirkung äußern, und dies hat seinen Grund in den geschichtlichen Verhältnissen der Völker. Denn je mehr der Mensch aufgeht in die gebundene Thätigkeit, desto weniger kann die freie Thätigkeit, auch nur unter der Form der Empfänglichkeit, bei ihm zum Vorschein kommen. Nun ist überall ein Gegensaz zwischen der großen Masse und den dominirenden Einzelnen, so daß nur in diesen freie Thätigkeit erscheinen konnte, während sie in den ersteren schlafend bleibt, eben weil sie so in der gebundenen Thätigkeit aufgingen; und je mehr dieser leztere Zustand, welcher mit Knechtschaft und Leibeigenschaft zusammenhängt, aufhört, desto mehr erwacht erst der Kunstsinn. Aber gerade dies bisher Auseinandergesezte, daß die Kunst in dem Gebiet des öffentlichen Lebens ihre größere Wirkung hervorbringt, zeigt, wie die Wirkungen aller übrigen Künste sich immer anknüpfen an die Poesie, und wie diese im Oeffentlichen das eigentliche Centrum bildet. Wo wir das religiöse und politische Gesammtleben in poetischen Werken sich aussprechend finden, und diese in der unmittelbaren Darstellung von Mimik und Musik begleitet, und die selbstständigen Werke der Malerei und Sculptur auf diesen Kreis von darstellbarer Dichtkunst bezogen, so wie die öffentliche Darstellung in, der nationalen Eigenthümlichkeit angemessenen, architectonischen Räumen, da ist die Kunst in ihrer Vollkommenheit als Gesammtbewußtsein. Von diesem Standpunkt aus entspricht auch erst die Kunst in der ihr gegebenen Stellung als Vollendung des menschlichen Geistes völlig der Sache, und wir können in diesem Erheben des menschlichen Geistes zur freien Productivität, von allen diesen Lebenspunkten ausgehend, und dann sie alle wieder zur Einheit zusammenfassend, den ganzen Werth des menschlichen Lebens abschäzen; es sind so die Kunstleistungen

immer der Maaßstab für die Entwikkelung des menschlichen Geistes.

Stellen wir nun, um eine bestimmte Uebersicht zu haben, alles was wir über die Kunstthätigkeit gesagt, zusammen, so ergab sich als das charakteristische der Kunstthätigkeit, daß sie die Richtung hat, völlig frei von Innen heraus im Einzelnen darzustellen; indem aber hier nur von dem menschlichen Geist die Rede ist, und dieser nicht anders als in seiner Organisation der menschliche ist, und wieder das einzelne Leben in Wechselwirkung mit dem Gesammtleben steht, so hatten wir hier die natürlichen Abstufungen: das Minimum von Thätigkeit ist diejenige, die eigentlich nur Reaction ist auf die Impression, die das Leben von Außen erhält; dann stellten wir die, das Bewußtsein constituirende Thätigkeit auf, worin sich der dem den Geist inwohnende Typus des Seins vereinzelt, und welche uns als freie Thätigkeit Gestalt und Vorstellung gab; zulezt stellten wir auf die nach Außen hin auch im gebundenen Zustande productive Thätigkeit, die auf das Ethische geht, und sich zur vorigen analog verhält, das Bilden der Veränderungen gemäß einem bestimmten Zwekke. Von dort bis hierher waren Abstufungen, und von jedem Punkt aus konnten wir die Richtung nachweisen, daß die Thätigkeit sich von allen Schranken befreien und rein von Innen heraus manifestiren wolle. Nun stellten wir auf, daß das Bewußtsein des einzelnen Lebens zugleich das Bewußtsein der Gattung in sich trägt, und selbst nichts anderes ist als der Geist an sich in Verbindung mit den Bedingungen des einzelnen Lebens. Hier ist also eine Verschiedenheit in dem Zusammentreffen der beiden Coefficienten, jenachdem in den Lebensmomenten hervortritt, daß der Geist Einzelnes geworden, oder das Einzelne Geist, und sich in einer Gesammtheit manifestirt. Beides so zusammengenommen liegt in der Natur der Sache. Was aber von dem andern Wege aus dargestellt ist, war, daß während unser erster Gesichtspunkt das ist, woraus das Auseinan-

derſein der verſchiedenen Kunſtzweige ſich erklärt, dieſer dagegen das iſt, worauf das Ineinanderſein beruht. Das Auseinanderſein hängt weſentlich zuſammen mit der Differenz der Einzelnen als Beſonderer. Denn wären in denſelben die verſchiedenen Kunſtrichtungen einander gleich, ſo würde das Auseinanderſein in den Productionen nur zufällig ſein, ſie würden weſentlich in einander und eins ſein. Eben ſo liegt der Natur der Sache gemäß in jenem zweiten das Prinzip der Vereinigung aller Künſte; denn es giebt gar keine Wirkſamkeit des einzelnen Lebens als ſolchen für ſich, ſondern es iſt immer das Höhere, was wir das Gattungsbewußtſein nennen, darin, alſo auch die Richtung auf eine ſolche Organiſation, in welcher das Einzelweſen wieder aufgehoben iſt in die Geſammtheit. Daher wollen die Künſte in einer Organiſation eins werden. — Das dritte nun war dieſes, daß wir geſagt, die Wirklichkeit der Kunſt als äußerer Erſcheinung ſei bedingt durch die im phyſiſchen und leiblichen Organismus begründete Art und Weiſe, wie überhaupt Innerliches äußerlich werden kann, und hieraus hatten ſich die verſchiedenen Künſte ergeben; ſo das Aeußerlichwerden in den Bewegungen, Geſtaltungen und Reden, als Mimik und Muſik, Sculptur und Malerei und als die redende Kunſt, die noch in ihre Zweiheit aufzulöſen iſt. Das Gemeinſame in dieſen Thätigkeiten war aber nicht das Aeußerliche, ſondern dies war das Trennende im Bilde, ſei es als Selbſtſtändiges oder als Zuſammentreffen mit anderem Seyn.

Auf dieſe Weiſe iſt der Cyclus der Künſte geſchloſſen, indem wir für die ethiſche Thätigkeit die identiſchen und materiellen Aeußerungen geſondert, und für die leztern die beiden Zweige der eigentlichen Maſſengeſtaltung der Kunſt conſtruirt haben; zugleich fanden wir, daß jede Kunſt dieſe ganze Reihe von ſolchen Thätigkeiten, die weſentlich vereinzelt ſind und ſich ſo auf das einzelne Leben beziehen, bis auf ſolche, die in gemeinſamen Werken mit allen andern zuſammengehen, aber dann auch das

Gesammtbewußtsein darstellen, zusammenfasse, jenes als die niedern Gattungen, dieses als die höheren, in denen alle Künste zusammenwirken.

Stellen wir nun noch einmal auf der andern Seite auch die Hauptmomente zusammen, welche die Kunstthätigkeit als solche construiren, so ergiebt sich dieses. — Kunstthätigkeit ist nur unter der Bedingung, daß im einzelnen Leben diese Richtung auf vollkommen freie und ungebundene Thätigkeit auch nach Außen hin hervortreten kann; sonst würde keine Spur von Kunst oder Sinn für dieselbe sichtbar werden. Unter jenen Bedingungen aber entfaltet sich jene Richtung in zwei Abstufungen, die vereinzelt ganz andre Ansichten bestimmen, nämlich als bloße Receptivität, als das Vermögen solche Thätigkeit, wie sie anders woher wirklich entstanden, in dieser ihrer Freiheit aufzufassen, und dies ist der Kunstsinn oder Geschmakk; oder wo der Antheil an dieser Richtung freier sein kann, tritt die wirkliche Kunst hervor als Productivität. Dies ist der gemeinsame Ursprung des allgemeinen Kunstelements. Aber auf diese Weise wird noch keine wirkliche Kunst, es ist erst der gemeinsame Keim zu allem, der noch eine besondere Richtung erhalten muß, ehe etwas wirkliches daraus entstehen kann. Dies knüpft sich an die organische Function dem geistigen Inhalte nach, und dann zum Heraustreten an die nach Außen gehende organische Function. Bei dem besonderen Element der einzelnen Künste müssen wir also beides zusammennehmen. So z. B. ist das gemeinsame Element der bildenden Künste da, wenn sich diese Richtung auf die Gestalt oder das Bild wirft. Da wird aber ebenso im Geistigen wie im Körperlichen eine Duplicität: in diesem ist es die Darstellung der Gestalt im Soliden und die auf der ebenen Fläche, im Geistigen dagegen ist es die Darstellung des Bildes entweder als Repräsentanten einer einzelnen substantiellen Form des Seyns, oder als den eines ethischen Zusammenseins. Beides gesellte sich zusammen und erschien uns als eins seiner Natur nach; in

der Wirklichkeit aber trennen sich beide, und es ist zufällig, wenn der Maler zugleich Bildhauer ist und umgekehrt. Weil es aber von Innen eins ist, so fanden wir, daß es Uebergänge von einem zum andern giebt; bei der Malerei das Zurükktreten der Färbung in der Zeichnung, und in der Bildnerei die Gruppirung und das Relief. — Dieselbe Analogie findet sich auch, wenn wir die beiden Künste, für die wir einen gemeinsamen Ursprung fanden, die Architectur und Gartenkunst in demselben Verhältnisse fassen. Das Allgemeine, daß sich die Architectur verhält wie die Sculptur, und die Gartenkunst wie die Malerei, indem die erstere ein Einzelnes, die zweite ein Zusammensein darstellt, ist schon auseinander gesezt; aber das Andre, daß es auch Uebergänge giebt, scheint sich nicht auf dieselbe Weise zu zeigen. Jedoch werden wir sagen müssen, in was für verschiedenen Formen sich auch die Gartenkunst gezeigt hat, so hat sie doch immer gestrebt, die Architectur in sich aufzunehmen. Wir posituliren es, daß ein schöner Garten auch architectonische Räume enthalten soll; und auf dieselbe Weise ist auch ein architectonisches Kunstwerk erst vollkommen, wenn der umgebende Raum darnach gestaltet ist. Nun sind das freilich nicht solche Uebergänge, sondern Zusammensein und Verbindung, also doch etwas Anderes. Aber wir finden das Analoge hierzu in einer gewissen Vermischung der Prinzipien, die uns nur freilich selten erscheinen kann, ohne zugleich etwas Mangelhaftes in sich zu schliessen. Das sagen wir im gewöhnlichen Sinne allerdings auch von der bloßen Zeichnung, daß sie etwas Mangelhaftes sei, keineswegs aber etwas Fehlerhaftes. Denken wir dagegen die Gartenkunst nur in der Form, daß sie es auf eine mathematische Gestaltung in der freien Productivität anlegt, wie in der gebundenen, also mehr das Mathematische als das Organische darstellt, so ist das ein solcher Uebergang, erscheint aber als fehlerhaft. Eben so wenn die Architectur in ihrer Gestaltung die mathematischen Formen, die ihr wesentlich sind, so umhüllt, sei es durch unterbre-

chende organische Verzierungen, oder Hineinmischen solcher Linien, die dem Starren gar nicht angemessen sind, sondern auf das Flüssige hinweisen, so ist dies ebenfalls ein Uebergang, aber in einer fehlerhaften Vermischung bestehend; und grade aus ihrem Verhältniß, wie es uur geahnet, nicht aber klar bewußt geworden ist, entstehen diese fehlerhaften Uebergänge, und sie haben dasselbe Princip. Wir werden also aus dem allgemeinen Element die speziellen Elemente zu entwikkeln haben.

Hier entsteht nun eine Frage, deren Beantwortung nicht umgangen werden kann, ohngeachtet es sich um einen Terminus handelt, der erst zu bestimmen ist; nämlich das allgemeine Element, was wir aufgestellt, ist eine bestimmte Thätigkeitsrichtung des Geistes, und indem wir es so nur finden in seiner Wirksamkeit auf den psychischen und leiblichen Organismus, so fassen wir es auf als eine bestimmte Art und Weise der Begeistung desselben. Dieser Ausdrukk Begeistung oder Begeisterung spielt eine große Rolle in der Kunst, und ehe wir uns von dieser Betrachtung in ihrer Genesis im Organismus trennen, müssen wir uns noch erst hierüber erklären. Wir haben diese Thätigkeit als die Richtung auf die freie Productivität unterschieden von derselben Form der Thätigkeiten, in sofern sie gebunden sind durch das gegebene Verhältniß der Menschen zur Außenwelt und durch das Gesammtleben. Denken wir uns das objective Bewußtsein als ein im menschlichen Organismus entstehendes, so haben wir zugleich uns dessen entschlagen, was als Production der Außenwelt in unserm Organismus anzusehen ist. Vielmehr hätte unser ganzer Begriff von Kunst gar nicht entstehen können, wenn wir nicht ein Geistiges darin angenommen hätten. Sehen wir auf das, was wir die Erfahrungskenntnisse des Menschen nennen, so sind diese auch durch eine Begeistung entstanden, aber sie ist gebunden durch die äußerlich afficirenden Gegenstände, und befriedigt sich darin, diese in Bewußtsein zu verwandeln. Darum ist sie aber nicht weniger Begeistung als

die andre; denn der Geist zeigt sich auch in dieser Hinsicht als Quantum, da zwei Verschiedene in demselben Verhältniß der eine weit mehr in das Bewußtsein aufnimmt als der andre, und dieses, weil des einen Organismus weniger begeistet ist; und dieses Mehr oder Weniger hängt von dem besondern Zustande der Begeistung ab. So genommen, werden wir nicht sagen, daß dieser Ausdrukk dem Kunstgebiet eigenthümlich wäre, und also können wir auch keine besondre Fragen für denselben thun auf dem Kunstgebiete. Das ethische Gebiet verhält sich eben so; der eine zeigt sich in einer gegebenen Zeit viel wirksamer als der andre in demselben Zustande. Nennen wir das eine negativ als Trägheit, so müssen wir das andre als positive Kraft bezeichnen, als Begeisterung nämlich für seine ethische Thätigkeit; und das hat vollkommen dieselbe Wahrheit, als wenn wir sagen, der ist begeistert für die rein freie Productivität. Dieses möchte nun aber ein Wortstreit sein, und so wollen wir uns daran halten, daß dieser Ausdrukk für das Kunstgebiet allein ganz besonders in der Sprache gebraucht wird. Nun ist diese allgemeine Begeisterung noch etwas ganz unbestimmtes, soll daher eine wirkliche Kunstthätigkeit entstehen, so muß eine Art und Weise bestimmt werden, wie die freie Productivität äußerlich werden kann. So ist die Aufgabe, zu zeigen, worin die bestimmte Begeisterung bestehe, die den einzelnen Künstler in verschiedenen Zweigen macht. Da unterscheidet sich schon eine zwiefache Aufgabe, die nicht zu verwechseln ist. Wir haben nämlich schon im Allgemeinen gesehen, wie es in jedem solchen Kunstgebiete verschiedne Gattungen von Kunstwerken giebt, wovon einige einen geringern, die andern einen größern geistigen Werth haben nach Maßgabe der Richtung auf das Gesammtbewußtsein. Hiervon müssen wir jezt abstrahiren, und nur auf die verschiednen Kunstgebiete sehen. Sagen wir, das macht den Mimiker, daß sich seine freie Productivität vorzüglich zeigt in dem Bestreben, überall die Beweglichkeit der Gestalt, in sofern sie Ausdrukk ist für die

Beweglichkeit des Geistes, zur Anschauung zu bringen, so ist es noch unbestimmt, was für Geistesbewegungen er zur Anschauung bringt, ob nur solche des einzelnen Lebens, oder die das höhere Gesammtleben ausdrükken; dennoch prädeterminirt diese Richtung einen solchen zum Mimiker. Das wirkliche Hervortreten nun haben wir früher als etwas Secundaires abgesondert, und so sind auch hier die verschiednen Grade abzusondern, in welchen diese Thätigkeit in der Wahrheit der Erscheinung verständlich wird. Wenn einer diese Richtung hat, aber es zu keiner Virtuosität bringen kann, so finden wir hier eine Disharmonie; jedoch keineswegs meinen wir dies so, daß die Stärke der innern Begeisterung für einen bestimmten Zweig das Maaß der Virtuosität sei, davon abstrahiren wir noch, und auf diese Weise werden wir die specielle Begeisterung für jeden Kunstzweig finden können; aber immer nur indem wir auf das sehen, wodurch die innere Richtung auf die freie Productivität auch wirklich eine äußere werden kann, und auf alles was hier eine bestimmte Differenz constituirt, wobei allerdings schon der Verwandtschaftsgrad der Künste einen Einfluß haben wird. Die Frage ist also diese, ob sich das eigentlich gemeinsame Element auf solche Weise specialisirt, daß es als ein absolut gesondertes vorhanden sein kann, eine Richtung auf einen Kunstzweig nehmend, so daß alle andern ihm verschlossen wären, oder ob ein solches inneres Verhältniß Statt findet, daß wenn die eine Kunst da ist, auch alle andern irgend wie mitgesezt sein müssen. Indem sie dabei von einem Minimum zum Maximum verläuft, so liegt dieses im Gebiet des Gesammtlebens. Da ist aber die eine Seite das gemeinsame Erkennen, die andre die gemeinsame Thätigkeit. Muß es nun in diesem Gebiet in jedem Menschen eine Richtung auf freie Productivität geben, die sich realisirt, aber rein innerlich ohne herauszutreten, also in Vorstellungen, gleich viel ob sie wahr seien oder nicht, so kann man das rein Innerliche zwar nicht nachweisen, aber darauf schliessen. Das Maximum werden

wir hier nun finden in dem größten Gebiet, welches nicht von dem einzelnen Leben ausgehend, vielmehr wesentlich in dem Gesammtbewußtsein beruht. Hier ist es das gemeinsame Erkennen, wie es sich in der Sprache bestimmt, und die gemeinsame Thätigkeit ist diejenige, welche alle Verhältnisse der Menschen unter einander und die Wirkungen der Menschen auf die Natur bestimmt. Nehmen wir nun an, in diesem Gebiet muß es in jedem Menschen eine solche Richtung auf freie Productivität geben, die sich auch realisirt, aber auf eine innerliche Weise, rein ohne alle Kunstthätigkeit, so werden wir sagen, wenn der Mensch sich unwillkührliche Gestalten bildet, sie mögen Wahrheit haben oder nicht, wenn sie nur unabhängig von dem Gegebenen sind, und wenn er Vorstellungen frei in sich bildet, so ist dies das, was wir suchen; und wenn wir das blos Innerliche auch niemals nachweisen können, so können wir es doch hier an einem wirklich Gegebenen schliessen. Eine solche Gestalt z. B. wie ein Centaur, hat gar keine Wahrheit, wenn nun aber diese Gestaltung doch in die Kunst aufgenommen worden ist, so müssen wir schliessen, daß sie auch in denjenigen, welche nichts zur Darstellung brachten, doch einen Anklang fand; wir finden sie aber nicht nur als Gestaltung, sondern auch als Vorstellung, und dies beruht auf nichts anderem, als auf dieser innern Thätigkeit, die jenen überall anhaftet auch bei solchen, welche sie nicht zur Aeußerung bringen konnten. Auf dem ethischen Gebiet finden wir diese Erscheinung sehr ausgebreitet, aber so sehr mit dem Gebiet der gebundenen Thätigkeit gemischt, daß man es kaum sondern kann, es ist da die allgemein verbreitete Thatsache, daß wir unsre ethischen Verhältnisse nur gar zu gern idealisiren. Allein wenn man dies als die eigentlich ethische Aufgabe ansieht, so ist dies eine Vermischung, vielmehr ist die ethische Aufgabe, anzuknüpfen an das Vorhandene und dieses weiter zu fördern; dazu gehört eine Darstellung von der ethischen Idee in ihrer Entwikkelung, aber dies ist kein Idealisiren; denn dies geht immer

aufs Einzelne, dagegen die speculative Darstellung der ethischen Idee ein alles umfassendes ist. Beides kann sich aber gut mit einander vertragen; seine besondere Eigenthümlichkeit drükkt der Mensch in dem Idealisiren aus, und so lange es ein rein innerliches bleibt, ist dies zwar keine Kunstthätigkeit, es kann aber in jede beliebige übergehen. Daran knüpft sich eine beiläufige Untersuchung.

Wenn die ethische Thätigkeit nicht blos auf die beschriebene Weise geübt werden soll, sondern als ein hervortretender Repräsentant des Gesammtbewußtseins nach dessen Inhalt zu leiten ist, so fragt sich, wie sich dies zu den andern wesentlichen Functionen des Menschen verhält. Die einen sagen, das Geschichtliche muß, wenn es zu etwas führen soll, verbunden sein mit der speculativen Thätigkeit, und das menschliche Wohl kann nur befördert werden, wenn die Regierenden Philosophen sind, oder die Philosophen regieren. Dies hat ein sehr solides Fundament, indem es nur aussagt, wenn jene anknüpfende und fortgehende Thätigkeit in gewisser Uebereinstimmung fortgehen soll, und nicht im Besonderen dem Einzelnen überlassen bleiben, so muß der Gesammtzustand im Großen ins Auge gefaßt werden, damit die Totalentwikkelung der sittlichen Idee verglichen werden kann. Andere dagegen wollen durchaus keine Philosophen in die menschlichen Angelegenheiten gemischt sehen, indem sie dabei im Sinne haben, daß diese sich nicht bequemen würden, die Thätigkeit der Menschen als eine solche Anknüpfung und so als im Kleinen fortschreitende Entwikkelung zu leiten. Das heißt nichts anders, als daß sie jene Entwikkelung der speculativen Idee vermischt haben mit dem Idealisiren im Einzelnen. Dies führt uns auf unsre eigentliche Frage, welches das Verhältniß sei dieser leitenden Thätigkeit zu derjenigen Function, die wir als das eigentliche Fundament aller Kunstbegeisterung angesehen haben. Wenn wir uns nämlich dieses Idealisiren als das freie Spiel der Phantasie eines Einzelnen denken, und wir sagen, er wolle dies reali-

siren an einem Gebiet menschlicher Gesammtthätigkeit, so wäre dies eine Willkühr und ein vollkommenes Uebergreifen des blos Individuellen in das Gemeinsame; aber jenes Idealisiren hat auch wie alle Kunsterscheinung die Nationalität an sich, und so muß, wenn ein einzelner seiner Natur nach Repräsentant eines bestimmten Gesammtbewußtseins der ethischen Thätigkeit ist, sein freies idealisirendes Spiel nothwendig auch eine Darstellung des Gesammtbewußtseins sein; und so entsteht hier kein Widerspruch, sondern nur dann, wenn jenes freie Spiel nur vom Einzelleben, aber nicht von dem Impuls des Gesammtlebens im Einzelnen ausgeht. Auf diese Weise kann dann auch diese innere Productivität in einem solchen zur Leitung der gemeinsamen Angelegenheiten berufenen Einzelnen unmittelbar übergehen in die Zweckbegriffe zu seinen einzelnen Handlungen. So wird auch der Begriff der Kunst sehr oft angewandt auf das sittliche und thätige Leben selbst, und denken wir uns die Sache so, dann ist eine solche Leitung der gemeinsamen Angelegenheiten ein Kunstwerk, wenn diese innere Productivität sich darin realisirt; was aber nur geschehen kann, wenn die ausübenden Kräfte sich verhalten wie die organischen Kräfte bei einem andern Kunstwerk. Lächerlich und leichtsinnig erscheinen aber Menschen, wenn sie diese freie Thätigkeit von ihrer Besonderheit einführen wollen ins Gemeinsame, z. B. Nero. Wir könnten noch weiter gehen, und sagen, wenn solche Gestaltungen das Wahre träfen, ohne aber je etwas Gegebenes gehabt zu haben, also wenn wir diejenigen Naturbildungen durch eine innere Ahnung hervorbrächten, welche im Gebiet der substantiellen Formen und des cosmischen Zusammenseins wirklich vorhanden, aber uns niemals gegeben wären, wie unter der Form der Sculptur und Malerei, und wenn wir dies auf das Gebiet der Vorstellung übertragen und die sittlichen Gestaltungen und Entwikkelungen des Gesammtlebens eben so entstehen lassen: so ist dies der Uebergang zu derjenigen Ansicht, welche die ganze Welt als ein wirkliches

Kunstwerk betrachtet. Denn hier wäre der einzelne Mensch productiv von Innen heraus, und seine Production wäre ein Abbild von dem, was wir uns als aus dem Wesen des Seins hervorgegangen denken. Und doch können wir dies an den allgemeinen Typus der inneren Formen des Geistes anknüpfen, und denkt man dies auf der höchsten Stufe, so mußte der Typus des Seins mit allen seinen Modificationen einem solchen Geist mit solcher Gewalt inwohnen, daß er überall die Wirklichkeit desselben hervorruft.

Es ist nun zu untersuchen, was das ist, was zu der allgemeinen Begeistung hinzukommen muß, aber auch als wirklich Geistiges angesehen werden kann, um jene freie Richtung auf die Productivität zu einer bestimmten Kunstthätigkeit zu realisiren. — Wenn wir hier, worüber wir uns schon geeinigt haben, die wirklich und geschichtlich, wenngleich auf verschiedene Weise modificirt, doch überall gegebenen Künste mit diesem Realisiren meinen, so müssen wir uns dabei zunächst an die äußere Seite der organischen Function halten, durch welche das Innere heraustreten und gegenständlich werden kann, aber so, daß wir dabei an alles, was wir als Technik schon ausgesondert und als ein Secundaires bei Seite gestellt haben, auch gar nicht denken. Hier dürfen wir auf allen Gebieten dieselbe Formel anwenden, welche schon bei dem einfachsten Kunstwerk nachgewiesen worden ist. Fragen wir, unter welcher Bedingung derjenige, der die Richtung auf die freie Productivität hat, ein Musiker wird, so ist dies nur möglich, wenn es in ihm immer innerlich tönt, und diese freie Richtung sich vorzüglich auf dieses Organ wirft, oder in Beziehung auf jenen allgemeinen Ausdrukk der Begeistung so, daß dieses Organ in ihm besonders begeistet ist, so daß er selbst ein ausgezeichnetes Organ dieser menschlichen Function ist. Eben dies werden wir auf alle anwenden müssen, und wenn wir fragen, wodurch wird der, in dem diese allgemeine Richtung ist, ein Bildhauer, so werden wir sagen, wenn sich in ihm

immer menschliche Gestalten erzeugen. Aber in wiefern diese vollkommen sind oder unvollkommen, und in wiefern sie ethisch bedeutend sind oder nicht, das liegt in einem andern Gebiete, das bestimmt nur die Antwort auf die Frage, welche Stelle er in dem Kunstgebiet selbst einnehmen wird. Eben so was den Dichter betrifft, bei dem wir dieselbe Thätigkeit, die wir als bildend auffaßten, als vorstellend erkannten, was wieder durch die Sprache vermittelt ist, indem alles Vorstellen ein inneres Sprechen ist, so werden wir von ihm sagen müssen, daß der, in welchem diese Richtung ein beständiges inneres Sprechen ist, ein Dichter werden wird. Darin scheint aber ein Widerspruch zu liegen, denn dasjenige Sprechen, was sich auf das Geschäft als gegeben bezieht, kann überwiegend sein; allein es gehört dies gar nicht zu dem, was ich andeuten will, vielmehr muß das innere Sprechen ein schöpferisches sein. Denken wir uns nun den Dichter, so denken wir uns immer in ihm den Redekünstler in der gebundenen Rede, die Sprache in einer gemessenen Form, und so ist allerdings noch ein Widerspruch da. Es ist aber hier der Ausdrukk Dichter nicht in diesem speciellen Sinne zu nehmen, sondern als Redekünstler überhaupt, für welchen die Rede dasselbe ist, als die Zeichnung für den Maler und Bildhauer. So gestellt wird es jeder zugeben müssen, daß ohne dieses überwiegende innere Sprechen, ohne diesen beständigen Verkehr mit der Sprache kein Dichter werden kann; was freilich eben sowohl im höchsten Uebergewicht vorhanden sein, und er doch nur eine untergeordnete Stelle einnehmen kann, wovon wir jezt nicht zu reden haben. — Schwieriger erscheint hier das Gebiet der Architectur und Gartenkunst. Die erstere hat eine äußere Verwandschaft mit der Sculptur, die leztere mit der Malerei, und zwar zunächst mit der Landschaftsmalerei. Wollten wir sagen, dies muß wohl dasselbe sein, und sich der Gartenkünstler zum Maler verhalten, wie der Zeichner zum Bildhauer, so wäre dieses ungegründet und unsere bisherige Darstel-

lung würde falsch sein. Denn wir haben diese Künste basirt auf die Thätigkeit des Menschen an der Natur; aber die bildenden Künste beide haben wir basirt auf das besondere Auffassen der Natur, also muß auch die freie Thätigkeit in beiden Künsten eine andere sein; und ohne ein solches zu Grunde liegendes Bewußtsein der menschlichen Thätigkeit an der Natur wird einer nicht Künstler auf diesem Gebiete. Der Maler, der sich vorzüglich auf die architectonische Malerei legt, ist eben so wenig ein Architect, wie der Landschaftsmaler ein Gartenkünstler. Im Architecten und Gartenkünstler muß dieses innere Spiel nichts anderes sein, als die Richtung auf die menschliche Thätigkeit an der Natur. Darin liegt dies, daß die beiden Künste wesentlich zusammengehören mit dem Gesammtbewußtsein, welches bei den bildenden Künsten auf dieselbe Weise nicht der Fall ist. Der Architect ist gar kein Architect, außer wenn er etwas hervorbringt, was sich auf das Gesammtleben bezieht; ein Privatgebäude ist kein Kunstwerk: es kann Kunst daran sein, in dem Aeußern desselben kann Kunst sein, aber das Ganze ist nie ein Kunstwerk, weil es innerlich der Zweckmäßigkeit für eine ganz bestimmte gebundene Thätigkeit unterliegt. Hier giebt es Uebergänge, welche schwer zu unterscheiden sind, und deshalb ist es auch immer noch streitig. Der Architect muß immer eine große Masse von menschlichen Kräften in Anspruch nehmen, er muß alle diese menschlichen Kräfte kennen, und also dieses Bewußtsein von der menschlichen Thätigkeit, durch welche das Werk zur Erscheinung kommen soll, ist wesentlich in ihm; durch die Beziehung auf die blos mathematische oder organische Gestaltung würde er blos ein architectonischer Maler werden, oder ein Landschaftsmaler. Die Richtung liegt hier nur in dem Zusammenhalten von menschlichen Kräften; daher muß er eine richtige Schäzung menschlicher Kräfte haben. Was den andern Zweig betrifft, so hat dieser es zunächst zu thun mit dem Gesammtleben in einem geringeren Umfange, aber auch im Gebiet der freien Productivität;

denn der Künstler, welcher einen Park anlegt, verfährt ganz anders als der Architect, welcher ein Landhaus baut; lezterer bewegt sich in gebundener Thätigkeit, und kann nur daran Kunst hervorbringen, der Park aber hat mit der gebundenen Thätigkeit gar nichts zu schaffen.

Dies sind die einzigen Arten, in welchen die Richtung auf die freie Productivität äußerlich heraustreten kann, aber so wie bei der Architectur, so finden wir auch bei jeder Gattung eine Grenze, nämlich da, wo wir darauf kommen, daß die Kunst an einem andern ist. Es kann z. B. an der Rede, wenn sie in einer gebundenen Thätigkeit ist, Kunst sein, so bei allen Reden, wodurch gewisse Zwekke erreicht werden sollen. Denken wir sie uns ausgehend von solchen, wo die freie Productivität das Ueberwiegende ist, so werden wir auch die Neigung zugeben müssen, diese zu verbinden mit dem Zwekk, und dies ist eben der Begriff der Wohlredenheit, und die sich daran hängende Kunstthätigkeit sondern wir ab; wie es auch einen musikalischen Vortrag in der mündlichen Rede giebt; und diejenigen, welche eine Richtung auf die Mimik bei ihren leidenschaftlichen Bewegungen haben, werden auch Kunst haben. — Also schießt sich uns das Gebiet der Kunst vollständig ab.

Wir sind jedoch mit unserer Aufgabe, die Kunstthätigkeit in ihrer Genesis darzustellen, hier noch nicht zu Ende gekommen. Ausgegangen von der allgemeinen Richtung auf die freie Productivität, haben wir diese specialisirt. Wenn wir aber diese im lezten innern Moment betrachten, der in die äußere Darstellung übergeht, so ist dies das, was wir durch Vorbilden bezeichnen, das innere Vorhandensein des nachher Aeußerlichen. Sehen wir dies nun an als das Resultat der freien Productivität, so scheint darin die Forderung zu liegen, daß dieses innere Kunstwerk, sei es eine Reihenfolge von mimischen Bewegungen oder Tönen, oder eine Zusammenstellung von Gestalten, oder eine Reihe von durch die Sprache aufgefaßten Vorstellungen, auch ein Neues

sein müsse, wenn auch nur für den Künstler. Denn wenn dasselbe ihm schon bekannt war, und er es nur aufs Neue darstellt, so ist es mehr ein Resultat seines Auffassens, als ein Resultat seiner freien Thätigkeit. Die Vorbildung und die Richtung aber hierauf ist die Erfindung, und es entsteht so die Frage, ob sich dies in der Wirklichkeit der Kunst ebenso zeige, daß jedes Kunstwerk als eine Erfindung erscheinen müsse. Offenbar würden wir alles bisher gesagte umwerfen müssen, wenn wir das läugnen wollten, und doch scheint die ganze äußere Darstellung der Kunst dem zu widersprechen. Denken wir an die Malerei, wie oft hat sich nicht in der Geschichte der neuern Kunst dieselbe Gestaltung wiederholt, z. B. die Heiligenbilder; und wenn einer dabei zuviel erfinden wollte, würde er getadelt werden. Ebenso die dramatische Dichtkunst der Alten, wie oft sind die geschichtlichen Stoffe wiederholt worden, aber niemand hat deswegen das Werk der Späteren für ein geringeres Kunstwerk erklärt. Dasselbe gilt von der Bildhauerei, wo das Portrait, das εἰκών als untergeordnet angesehen wird; das Höhere waren die ἀγάλματα, die Bilder der Götter, also die ganze Kunst in diesem Cyclus. Hier gab es aber ebenso gewisse feste Bestimmungen, von denen der Künstler sich nicht entfernen durfte. Vergleichen wir damit, um nur einen Punkt hervorzuheben, die neuere dramatische Dichtkunst, und zwar das sogenannte bürgerliche Schauspiel, wo der Dichter in keinen solchen Cyclus eingeschlossen ist, und wo vielmehr das Dargestellte als neue Erfindung postulirt wird, so werden wir gestehen müssen, daß einem richtigen Urtheil gemäß, dieses als eine sehr untergeordnete Gattung anzusehen ist, und von einem höheren Drama verlangt man vielmehr, daß es im geschichtlichen Gebiet verweile, also den Gegenstand nicht erfinde. Sehen wir auf den Roman, so zeigt sich da zwar überall die Erfindungsgabe, aber so, daß sie überall einen Untergang der Gattung bewirkt hat, denn, indem jeder erfinden wollte, ging die Gattung unter in einer Fluth von Seichtigkeit, und so ge-

winnt es sogar das Ansehn, daß die Erfindung könnte etwas Falsches sein. Hierüber müssen wir uns zu verständigen suchen. Der Schlüssel dazu liegt schon in etwas Aufgezeigtem. In der That können der Roman und das bürgerliche Schauspiel nur geringere Gattungen sein, weil sie von dem Einzelleben ausgehend nur die Productionen des Einzelnen in Beziehung auf das Einzelleben darstellen, und jenes höhere Princip, daß die Production des Einzelnen das Gesammtbewußtsein repräsentire, ist in diesen nicht zu finden. Anders verhält es sich hier mit der Malerei. Denn wenn wir auf das ganze Gebiet sehen, worin die heilige Familie, d. h. die Urgeschichte des Christenthums, beständig behandelt worden ist, so ist hier das Princip, welches diese Bilder hervorgebracht hat, das religiöse Gesammtbewußtsein, und die Kunstwerke beziehen sich auf das, was in Allen als identisch gesezt wird, und gehen also auf ein Gemeingut aus. Eben darum sind sie an und für sich schon eine höhere Gattung; aber daraus geht auch hervor, daß die Erfindung davon sich in etwas Anderem manifestiren muß, als in diesen unveränderlichen Typen; und wenn wir uns dies ganze Gebiet auseinanderlegen, so gilt auch, so lange die Darstellung in dem Gebiet der heiligen Schrift bleibt, und Scenen aus der Urgeschichte des Christenthums nimmt, überall ganz dasselbe. Wenn wir etwas weiter gehen, so kommen wir auf das Gebiet der Legende. Hier, wo die Kunst vielfach verweilt hat, tritt die Erfindung auch sehr zurükk, indem sie sich nur in der Auswahl aus einem gegebenen Gesammtbewußtsein geltend macht; allein dies hat schon nicht mehr dieselbe Allgemeingültigkeit. Für einen Protestanten ist auf diesem Gebiet alles ganz anders, wie auf jenem. Die Darstellung der Legende erhält dadurch keinen größern Werth, weil die Erfindung größeren Spielraum hat, sondern weil sie nicht mehr das Gesammtbewußtsein ausspricht, so erscheint sie mehr als eine Individualität. Wenden wir dies an auf die alte dramatische Poesie, so war sie durchaus national, und sie konnte sich gar

nicht aus diesem Kreise entfernen. Nun gab es hier freilich ein Gebiet, wo die Erfindung am freiesten hervortrat, aber dies ist schon ein vollkommen anderes, und so wie wir beides neben einander stellen, so konnte sich da gar nicht ein solcher Cyclus bilden, denn diese mußte aus dem Leben genommen werden. So finden wir hier für die dramatische Poesie einen solchen Gegensaz, wo die Erfindung auf das Maximum gestiegen, und wieder dagegen in sehr enge Grenzen eingeschlossen ist. Worauf jedoch dies beruht, ist schwierig zu bestimmen, und läßt sich, da die Art dieses Gegensazes nicht für alle Künste dieselbe ist, auch nicht für alle Künste auf gleiche Weise beantworten; deshalb kann das Nähere nur der Betrachtung der einzelnen Künste angehören. Etwas anderes jedoch findet hier seinen Ort. Giebt es nämlich einzelne Kunstgebiete, wo die Erfindung eigentlich fast auf Null reducirt ist, so muß man diese Behauptung doch sehr beschränken. Die Erfindung hat auf diesen Gebieten eine gemeinsame Basis, welche in bestimmte Grenzen eingeschlossen ist, aber in diesen dennoch einen freien Spielraum. Wenn zwei Dichter z. B. dieselbe Fabel für die Tragödie bearbeiten, so wird das Werk des einen doch ganz anders sein, als das des andern, und doch ist hier nicht nur Identität des Gegenstandes, sondern auch der Form, als Wechsel von Dialog und Chor. Die Differenz dagegen ist keineswegs blos der verschiedene Typus des Versbaues, oder der verschiedenen Virtuosität in der Behandlung der Sprache, sondern beruht auf der Erfindung. Die Personen sind freilich gegeben, und das Allgemeine der Thatsachen auch, wiewohl in der nähern Construction der Thatsachen dem Dichter noch ein freies Spiel gegeben ist. Aber so wie es darauf ankommt, durch die Behandlung die einzelnen Personen in wirklich lebendige Gestalten zu verwandeln, so daß sie einen Eindrukk machen, so werden dieselben Personen bei verschiedenen Dichtern dennoch verschieden. Es giebt also gewisse Kunstgebiete, und gerade von den höhern Gattungen, wo die Production die des

Gesammtbewußtseins ist, indem eine gewisse Gebundenheit stattfindet an das, was in dem Gesammtbewußtsein auf solche Weise gegeben ist, daß es schon in allen und für alle dasselbe ist, denn darin liegt die Sicherheit des allgemeinen Eindrukks; aber dennoch ist hier die Erfindung nicht Null, sondern sie findet sich überall, so daß das, was in verschiedenen Kunstwerken dasselbe ist, doch auch wieder in jedem ein anderes ist. Ja sogar, wenn sich ein Gegenstand so vielmal wiederholt, wie die heilige Familie in der Malerei, so wird die Darstellung doch nicht dieselbe sein; und so muß das specielle Element, was die bestimmte Kunstthätigkeit hervorruft, Erfindung sein. — Fragen wir nun weiter, worin der Grund liegt, daß bei der Identität des Gegenstandes in seinem Gegebensein doch die Production in dem Einen eine andere wird, als in dem Andern, so führt uns dies darauf zurükk, daß wir gleich vom Anfange an den richtigen Punkt getroffen haben, indem wir sagten, daß die Kunst von der Eigenthümlichkeit eines jeden ausgehe, und eine Darstellung derselben sei. Bleiben wir in dieser Beziehung bei den Darstellungen der christlich religiösen Malerei stehen. Wollte man da behaupten, ein Maler, der vortreffliche Heiligenbilder gemalt habe, müsse selbst fromm sein, so ist dies unrichtig und widerspricht der Erfahrung. Aber das Zeitalter muß fromm sein, und die Frömmigkeit des Gesammtseins ist es, welche ihm den Impuls gab, diese Gestaltbildung zu nehmen, und seine freie Productivität erhält diese Richtung auf eine sympathetische Weise durch die des Gesammtbewußtseins. Allein was in seiner Production seine Erfindung ist, darin muß sich sein eigenes Selbstbewußtsein in seiner Eigenthümlichkeit abspiegeln. Aber freilich, diese Verschiedenheit wird auch wieder durch Zeit und Ort bestimmt, nur daß dadurch jene individuelle Eigenthümlichkeit des Persönlichen nicht aufgehoben wird. Nehmen wir einmal jenes an, so daß es Kunstgebiete giebt, wo ihrer Natur nach die Kunst an gewisse Cyclen der Zusammenstellung geknüpft ist, und andere, wo sie

vollkommen frei ist, so hat die Erfindung auch in jenen ihr bestimmtes Gebiet, ja sie muß nur um so reicher sein, obgleich gewissermaßen nur mikroskopisch. Die heilige Familie ist durch Geschlechts- und Altersdifferenz für die Zusammenstellung schon bestimmt, und doch soll Erfindung sein bei dem Werke. Dies würde bei den feststehenden Characteren nicht möglich sein, wenn nicht die specielle Begeistung des Malers nicht blos auf die Gestaltung, sondern auch auf die Zusammenstellung und Beleuchtung ginge, und da ist ein unendliches Gebiet für Erfindung auch in dem festesten Cyclus. Daher ist allerdings ein nothwendiges Erforderniß der Darstellung, daß sich das Specielle in der Richtung des Künstlers auf ein einzelnes Gebiet jedenfalls schon in der innern Vorbildung als Erfindung zeige, nur daß der Spielraum bei den verschiedenen Gebieten ein verschiedener ist.

Es entsteht aber noch eine neue Einwendung gegen unsere Erklärung dieses Cyclus in den verschiedensten Abänderungen. Es giebt nämlich gewisse Methoden, gemeinsame Typen oder Cyclen von Figuren oder Vorstellungen, bei denen die Erfindung nur Modification ist; die Entstehung davon ist schwer zu finden, und es ist keine Antwort, zu sagen, daß dergleichen in eine vorhistorische Zeit falle, denn dies paßt von der christlichen Malerei durchaus nicht, sondern es verhält sich so, daß das Gemeinsame zwar früher vorhanden ist für die Kunstthätigkeit des Einzelnen, aber daß es früher nur in der Gestalt des Kunstlosen vorhanden war, weil es seinen Grund nicht in dem Bewußtsein des Einzelnen hat, sondern in dem der Masse, welche diesen Typus auf kunstlose Weise producirt hat. Wenn nun jene Richtung auf die freie Productivität, ihrem ganzen Umfange nach betrachtet, in ihren Productionen eben das ist, daß die innere Gestaltung erfolgt, abgesehen von allen, theils mit-, theils entgegenwirkenden Bedingungen, die ihre reale Erzeugung in der Natur modificiren, so wird daraus folgen, daß, abgesehen von dem verschie-

denen Grade der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, alle Kunstproductionen das Ideal anstreben müßten. Unter dem lezteren können wir nichts anderes verstehen, als die einzelne Production, welche ein vollständiger Repräsentant ist von dem innen einwohnenden Typus, ohne durch etwas anderes gehemmt zu sein, und dies ist auch der Sinn davon, wenn wir sagten, das Kunstwerk stelle in dem Einzelnen das Allgemeine dar. Die Sache ist nämlich diese. Es wohnen uns ein, vermöge der Zusammengehörigkeit des Geistes in seiner Form als menschlichen mit der irdischen Natur, die verschiedenen Formen des Seins, wie sie auch in der Natur wirklich zur Erscheinung kommen; nur in dieser sind sie selbstständige, wirksame Kräfte, in uns Formen. Aber sie sind in ihrer Freiheit gehemmt durch alles in denselben Raum und dieselbe Zeit tretende Andere, ebenso wie dasselbe den dem menschlichen Geist einwohnenden Ideen begegnet; so wie er dagegen in seiner Selbstständigkeit das ihm zugehörige Reale in der Auffassung ergreift, so begegnet ihm nicht dasselbe, rein von Innen heraus bestimmt sein Organismus diese ihm inwohnenden Kräfte in der freien Production. Nun mögen also alle Vorbedingungen sein, welche sie wollen, wenn sie nur in diesem Gebiete liegen; und wenn auch die Erfindung auf einer niederen Stufe steht, so muß doch ihr Character sein, diese reine Idee durch die Erscheinung anzustreben, und man muß diese Richtung erkennen. Nun aber giebt es einen ganzen Kunstzweig, ja eine ganze Seite der Kunst, denn sie läßt sich in allen Künsten verfolgen, welche gerade das Anti-Ideale anzustreben scheint, nämlich das Komische, und wir finden dieses überall, in Mimik, Gesang, Malerei und Poesie. Zeichnen wir uns davon diejenige Gestaltung vor, wo es in seiner Eigenthümlichkeit am besten erkannt wird, so ist dies in der Poesie. Immer hat seine Auffassung und in jeder Theorie große Schwierigkeiten gehabt, daher manche diese Seite ganz aus dem Gebiete der Kunst ausschließen wollten, weil sie sich unter jenes Princip nicht bringen läßt.

Wir können jedoch hier eine Erklärung davon nicht abweisen. Denn entweder geht das Komische in unserer Formel nicht auf, und dann müssen wir es gleichfalls von der Kunst ausschließen, weil es nicht in dieser Richtung auf das Ideal ausgeht; oder unsere Formel, wenn wir uns dieser Forderung nicht entziehen können, ist nur eine partielle, indem sie nur auf die eine Seite der Kunst geht, und wir müssen dann eine andere aufsuchen, und so ist uns damit wieder die Einheit des Begriffes aufgehoben. Fragen wir nun, welches denn der eigentliche Sinn dieses ganzen Gebiets sei, und wie es sich zu den übrigen verhalte, so werden wir folgendes zugeben müssen. Erstens, die ganze Verschiedenheit der Erscheinungsweise ist völlig dieselbe, wie dies schon daraus hervorgeht, daß alle technischen Gesetze bei der äußern Darstellung im Wesentlichen auch dasselbe sind. Es giebt ideale und komische Poesie, und ideale und komische Malerei. Allerdings giebt es andere Gesetze für die komische Versification, und andere Gesetze für die Beleuchtung und Farbengebung, aber diese sind doch auch nur Modificationen desselben, und die Identität des ganzen Verfahrens ist nicht abzuläugnen. Es fragt sich also, wie denn bei dieser Identität jene Differenz zu erklären sei, und ob wir deswegen diese ganze Thätigkeit völlig von der andern zu sondern haben, indem wir sie zwar Kunst nennen müßten, weil alles dieses dahin gehörige sich darin findet, aber innerlich betrachtet, sie etwas ganz anderes wäre und ganz außerhalb der andern läge. Jedoch, selbst dieses zugegeben, würde immer doch die Aufgabe entstehen, dieses Außerhalbsein und das Verhältniß der einen zu der andern genauer zu bestimmen. Hier müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf einen schon früher erörterten Punkt richten, der aber hier noch auf eine besondere Weise hervortritt, das Verhältniß nämlich zu bestimmen zwischen dem Resultat der freien Productivität, wie sie Kunst wird, und demjenigen, was in der Wirklichkeit als gebundene Thätigkeit derselben Kraft erscheint. Wir sagten bisher, die gebundene Kraft,

so wie es dabei auf Realität ankommt, ist in Wechselwirkung mit der andern, und die freie Productivität muß sich deshalb von der Realität des Lebens gesondert haben, und es ist dies überall herausgehoben worden, indem wir sagten, das Idealisiren der sittlichen Verhältnisse und die wirkliche sittliche Thätigkeit im Leben müssen auseinander gehalten sein; das erste ist noch das Kunstlose, gehört aber der Kunstrichtung an, denn es ist eine freie Erzeugung von Vorstellungen von Innen, und diese Differenz als solche ließen wir gelten. Betrachten wir nun aber den eigentlichen Gehalt des Komischen näher, so werden wir sagen müssen, es versirt doch wesentlich im Gebiet der menschlichen Dinge, dagegen im Gebiet der Naturformen verschwindet es zu einem Minimum. Es giebt allerdings dergleichen, aber es ist theils so sehr gebunden an den ethischen Stoff, theils in seinem eigenen Gebiete so schwach hervortretend, daß wir es, für sich betrachtet, nicht würden für das erkennen können, was es eigentlich ist. Also wollen wir die Komik auf ihrem eigenthümlichen Gebiete betrachten. Wenn wir jedoch überwiegend an die Poesie denken, so ist nicht zu übersehen, daß dasselbe auch in dem Maaße stattfindet in allen übrigen Künsten, als sie sich auf menschliche Verhältnisse erstrekken. Hier verhält sich die Sache so. Diejenigen Kräfte, aus welchen das Wirkliche hervorgeht, sind dieselben, die in der Kunst in ihrer freien Erzeugung erscheinen, und wenn wir nach dem Grunde der Differenz fragen zwischen dem, was im menschlichen Leben wirklich wird, und jenem Resultate der freien Productivität in der Kunst, so liegt dieser nicht in etwas, was außerhalb der menschlichen Natur befindlich wäre, und wir können mithin hier keine fremden einwirkenden Kräfte annehmen, die die freie Aeußerung dieser Kräfte stören könnten, weil sie alle demselben Gesez unterliegen. Betrachten wir dagegen die Abweichungen in dem Reiche der Natur, so ist dies etwas ganz anderes. Denn sehen wir so viele Pflanzen verkrüppelt, und so wenige Thiere eine solche Gestalt entwikkeln, daß sie ideal

werden, so sind dies Kräfte von anderer Art, die die organische Kraft hemmen, dies liegt in atmosphärischen Einflüssen, und diese Unvollkommenheiten, die die Wirklichkeit bezeichnen, haben ihren Grund in den Einwirkungen von Kräften, die in einem relativen Gegensaz zu der selbstständigen Kraft stehen, welche sie äußern sollen. So ist die Vegetation in einem relativen Gegensaz zu der Animalisation, und es beruht so diese Differenz auf der Einwirkung eines Entgegengesezten. Sehen wir nun auf das menschliche Gebiet, und fragen da nach dem Ursprunge dieses Entgegengesezten, so ist dies gar nicht nachzuweisen. Fragen wir, warum sind die Handlungen der einzelnen Menschen so wenig als reine Wirkungen des Gemeingeistes zu betrachten, wenn sie sich auf das Gemeinwesen beziehen, so können wir doch nicht auf eine Ursache kommen, die nicht innerhalb des einzelnen menschlichen Lebens liegt; was aber in diesem liegt, ist eine Function, welche daher auch in ihrer selbstständigen Productivität sollte erscheinen können. Wenn nun aber alle Differenzen doch immer auf einen Gegensaz zurükkgehen, und hier eine selbstständige Kraft vorhanden ist, aber auch zugleich eine Aeußerung derselben, die dieselbe nicht repräsentirt, so muß dieses Minus seinen Grund haben in etwas, was der Gegensaz der selbstständigen Kraft ist. Wenden wir dies auf die Wirklichkeit des Lebens an, so ist hier auch eine solche gebundene Thätigkeit, und es ist dabei das Mißverhältniß zwischen dem Wirklichen und dem innern Postulat aufzufassen, aber wir finden uns in dieser gebundenen Thätigkeit auch eben so gehemmt, in Beziehung auf das Wirkliche zu einer klaren Anschauung davon zu gelangen. Allein diese Unangemessenheit der Wirklichkeit zu den uns inwohnenden Formen des geistigen Lebens ist gar nicht als Ausnahme anzusehen, sondern wir finden sie überall, so daß sie auch unter einer Regel auf allgemeine Weise angeschaut werden sollte, und dies ist auch der eigenthümliche Ort dessen, was das Wesen des Komischen ausmacht. Ueberall nämlich hat es seine Beziehung auf diesen Gegensaz

zwischen dem Wirklichen im menschlichen Leben und allem, was wir als die innere geistige Wurzel desselben betrachten. Die komische Darstellung verhält sich in dieser Beziehung zu dem wirklichen Leben, wie die Kunst zu der gebundenen Thätigkeit, sie bringt diesen Gegensaz an und für sich zur Anschauung. Wenn uns der wirkliche Zusammenhang im Leben eben so klar wäre, als der innerliche, so wäre diese Irrationalität im Bewußtsein aufgehoben. Aber dazu gehört, daß wir diese gebundene Thätigkeit auch als eine nothwendige Function ansehen; dann erst kann es auch eine wirkliche Production darin geben. Dies ist unverkennbar, denn das wird jeder zugeben, daß wir beständig in dieser Vergleichung der wirklichen Erscheinung bei allem, was zum gemeinsamen geistigen Leben gehört, mit den Forderungen, die sich darin realisiren sollen, begriffen sind; sie constituirt eben so unser gesammtes geschichtliches Bewußtsein, wie die Vergleichung des Wirklichen mit den uns inwohnenden Naturformen unser ganzes Erfahrungsbewußtsein für die Natur constituirt; und daß wir überall das wirklich Erscheinende in seiner Differenz von dem wirklichen Typus, d. h. als ein anderes auffassen, gehört gleichfalls dazu. In dem Gebiet der menschlichen Dinge oder in dem geschichtlichen Gebiet, welches die eigentliche Heimath des Komischen ist, ist dieses eigentlich die Function des Gewissens, welches überall die Differenz sucht zwischen der Erscheinung als der Wirklichkeit und der innern Richtung, die durch die Erscheinung soll repräsentirt werden. Den Grund der Differenz können wir nicht anders, als unter der Form eines Gegensazes, anschaulich machen. Wenn eine Handlung auf dem Gebiet des gemeinsamen Lebens kein reiner Repräsentant des Gemeingeistes ist, so liegt der Grund der Differenz entweder in einer Uebereilung des Urtheils, und dann ist es ein logischer Gegensaz, oder in einer dem Gemeingeist entgegenstrebenden Richtung des Einzelnen, und dies ist die Selbstsucht, die die Action des Gemeingeistes gestört hat. Je mehr dieses sich als das eigentliche Motiv

klar machen läßt, deſto mehr kommt das Bewußtſein zu ſeiner Befriedigung, ſonſt bleibt es immer nur ein hypothetiſches Urtheil. Indem nun dieſe Thätigkeit des Vergleichens eine weſentliche Function in dem geiſtigen Leben ſelbſt iſt, weil wir ohne dieſelbe niemals unſere eigene Thätigkeit in Verbindung mit dem, was geſchieht, beſtimmen können, ſo muß es dazu auch eine freie Productivität geben, die den Gegenſaz, der ſich immer verbergen will, in ſeiner Klarheit zur Anſchauung bringt; dieſen Gegenſaz nun zwiſchen dem Wirklichen und dem, was durch daſſelbe eigentlich repräſentirt werden ſoll, in dem Innern des menſchlichen Lebens ſelbſt zur Anſchauung zu bringen, dies iſt der Zwekk und das Weſen des Komiſchen. Auf dieſe Weiſe erſcheint es als eine ethiſche Function, aber in eine freie Productivität umgeſezt. Jedoch dieſe freie Productivität läßt ſich gar nicht denken, ohne daß dasjenige, wovon die Abweichung in der Wirklichkeit bemerklich gemacht werden ſoll, demjenigen, der in der freien Productivität begriffen iſt, vollkommen klar ſei. Daher erſcheint die komiſche Kunſt, wenn man ihr eigentliches Weſen betrachtet, ihrem Werthe nach der idealen vollkommen coordinirt, nur daß ſie ganz und gar in der Beziehung auf das Wirkliche verſirt. Hiergegen ſcheint freilich zu ſtreiten, was einer von den Alten, der ſich am früheſten mit der Sache der Kunſt beſchäftigt, nämlich Plato, geſagt hat. Bei den Griechen war eine ſtrenge Grenze in der dramatiſchen Poeſie gezogen zwiſchen der Tragödie und Komödie; Plato aber ſtellt den Saz auf, es wäre daſſelbe, das eine müſſe auch das andere ſein können, weil die Kunſt beider weſentlich daſſelbe ſei. Wenn nun die eine das Wirkliche zurükkſtößt, indem ſie die Productivität der inwohnenden Idee und Form vollkommen befreien will von allem mit- und gegenwirkenden Andern, die andere aber gerade ihren Ort hat in dieſen Mit- und Gegenwirkungen, ſo iſt dies ein Gegenſaz; indeß käme es hier nur darauf an zu beſtimmen, auf welchem Punkte unſere gefundene Differenz angehen würde, und wo die

Identität liegen soll, die jener Philosoph aufstellt. Stellen wir uns dies so hin, so wird dieser Gegensaz zwischen uns und ihm sich sehr bald mit Klarheit auflösen.

Das Komische ist in verschiedenen Kunstgebieten verschieden ausgebildet, am meisten aber in der Poesie, besonders im Drama und Epos. In der Malerei kommt es vor unter der Form der Carricatur, aber auch außerdem in einem weiteren Sinne, indem es selbst komische Fictionen von ganzen Gestalten giebt, die diesen Gegensaz ausdrükken sollen. Allein dies sind hier immer nur untergeordnete Gattungen, was man auf dem Gebiet nicht sagen kann. Auf dem Gebiet der Architectonik, um gleich auf den Endpunkt auszugehen, finden wir dafür gar keinen Raum, während es in Musik und Mimik offen da liegt, wie schon ihre Beziehung zur dramatischen Poesie aufzeigt. Allein die Architectonik ist schon zu nahe verwandt dem eigentlichen Ernst des geschäftigen Lebens, als daß hier die Richtung des Komischen könnte Realität erhalten; und so bewährt diese Abstufung die allgemeine Erklärung, weil sich die Möglichkeit einer solchen Darstellung auf demjenigen Gebiete ganz verliert, wo ein solcher Gegensaz nicht statt haben kann, ohne das Wesen der Kunst zu zerstören.

Um nun aber auch die Aufgabe der Erfindung vollständig zu lösen, müssen wir, einen Schritt weiter gehend, nach dem Uebergange von der Erfindung zur wirklichen Ausführung fragen, und so stehen wir hier zugleich an einer Grenze, indem wir gleich vom Anfange erklärten, die wirkliche Ausführung und die äußere Herausstellung des Kunstwerkes als etwas Secundaires ganz zur Seite lassen zu wollen; und zwar deshalb, weil in dieser Ausführung organische Thätigkeiten erfordert werden, die einen mehr mechanischen Character haben, wenngleich mechanisch im weiteren Sinne, indem z. B. die Behandlung der Sprache zum Vers hierher ebenfalls zu rechnen ist. Daher zu diesem lezten Punkte gelangt, müssen wir die Frage so beantworten, daß wir die aufgestellten Grenzen halten; und so müssen wir uns über das

Verhältniß deſſen verſtändigen, was wir als Vollendung des innern Kunſtwerkes zur äußern Darſtellung anſehen können. Freilich iſt es das natürlichſte und einfachſte, die Sache ſo vorzuſtellen, daß die Erfindung gleichſam auf einen Schlag die Vollendung des ganzen innern Kunſtwerkes iſt. Wenn z. B. ein Maler ein Bild erfunden hat, ſo denken wir uns die Erfindung dadurch vollendet, daß er das Bild gerade ſo innerlich hat, wie es hernach auf der Leinwand daſtehen wird. Es iſt aber offenbar, daß dies gar nicht kann als der Act eines einzelnen Moments angeſehen werden, eben ſo wenig als man ſich denken wird, wenn ein Dichter ein großes Werk erfindet, daß er das Ganze ſo in ſich trägt, wie es nachher in Strophen daſteht, ungeachtet doch dies jenem entſprechen muß. Wir können uns alſo dies der Wahrheit gemäß doch nicht anders vorſtellen, als ein allmälig Werdendes, und wenn wir auf den geiſtigen Moment zurükkgehen und fragen, wodurch ſich eine ſolche innere Geſtaltung, die hernach ein wirkliches Kunſtwerk wird, von dem vielen unterſcheidet, was auf eine halb bewußtloſe Weiſe innerlich vorübergeht, ſo iſt dies eben dadurch, daß ſie ſich von dieſem Punkt aus als einer ſolchen Vollendung fähig ankündigt; dies iſt das Bewußtſein von Sicherheit, die ein Künſtler in Beziehung auf eine Conception hat. Dies iſt zugleich ein Zeichen davon, daß ſie ein Reſultat ſeiner ganzen innern Lebenskraft iſt, welches nur noch in der Zeit ſeine Vollendung finden ſoll. Wir werden ſie aber als ſolche ſchwerlich vorſtellen können, wenn wir nicht auf das Aeußere mit Bezug nehmen. So kann der Maler gemäß dem, was wir als das eigentliche Weſen der Malerei dargeſtellt haben, noch nicht ſagen, daß er ein Bild in ſich empfangen hat, wenn es nur die Umriſſe der Geſtalt ſind, ſondern es muß auch der Character der Färbung und Beleuchtung da ſein, die ja mit jener in beſtimmter Harmonie ſteht; ſo lange er jenes hat und dieſes nicht, iſt ſeine Conception noch nicht vollendet, ſo wenig als wenn er umgekehrt zuerſt einen gewiſſen Character

der Färbung und Beleuchtung hätte, und erst hernach die Gestaltungen suchte, an denen dies am besten hervortreten würde. Dergleichen finden wir im Gebiet der Malerei sehr viel. Wenn man sagt, diese Landschaft ist ein sehr schöner Morgen oder Abend, so liegt oft nichts anderes darin, als daß diese Farbentöne das waren, was dem Künstler den ersten Impuls gegeben, ohne daß darum das eine ohne das andere die erste Conception ist. Etwas ganz ähnliches finden wir auch in Musik und Poesie, nur daß es da nicht so leicht sein würde, die umgekehrte Ordnung zu denken. Hat z. B. ein Dichter eine Fabel erfunden, oder einen solchen Cyclus auf eigenthümliche Weise gesehen, so ist dies noch gar nicht die erste Conception, wofern er nicht auch schon das metrische Verhältniß mit bestimmt hat. Aber freilich läßt sich dies nicht eben so denken, daß der Dichter erst das Metrische gesezt und dann den Gegenstand dazu gesucht habe. Aber jene Behauptung wird dadurch nicht geschwächt. Denn denken wir uns dies in seiner Vollkommenheit, so ist die Conception des Malers erst vollendet, wenn das innere Bild so vollständig und bestimmt ist, daß nun auch das Aeußere ihm ganz entsprechend von selbst hervorgeht, ohne daß er in der Ausführung etwas zu ändern brauchte. Dies wird aber schwerlich je der Fall sein, oder ein Künstler es zu behaupten wagen, sondern indem er in der Ausführung manches ändert, so müssen wir daraus schließen, daß sein Bild doch nicht die gehörige Vollständigkeit gehabt, und dies beruht auf dem Verhältniß jenes innern Sehens zu dem äußern. Verfolgen wir dieses innere Sehen bis zum Traum, so leidet dieser, sammt dem träumerischen Wachen, immer an Wechsel und Unbestimmtheit, und so hat auch bei der Conception der Künstler nur ein solches Sehen. Das äußere Sehen kommt dann immer zu Hülfe und giebt ihm seine Vollendung. Hier zeigt sich ein fortschreitendes Werden der Erfindung, und sie scheint in Beziehung auf ihre Vollendung doch unter der Bedingung der äußern Ausführung zu stehen.

Dieses ist allerdings wahr, aber ohne daß die Stelle, die wir der äußern Ausführung gaben, aufgehoben würde. Denn denken wir uns, die äußere Ausführung überließe der Künstler einem Andern, so wird doch für ihn dasselbe Verhältniß zu der Ausführung bleiben; wenn jener anfängt, nach der Beschreibung oder Skizze mit dem Pinsel zu arbeiten, so wird das Innere des Künstlers dadurch eben so zu seiner Vollendung kommen, als wenn er selbst arbeitete, natürlich mehr in dem Grade, als der Arbeiter vielleicht nur sein Werkzeug, sein Pinsel ist. Es wird wohl schwerlich möglich sein, die Wahrheit eines solchen Verhältnisses zwischen der innern Thätigkeit und dem Geöffnetsein für eine äußere Einwirkung festzuhalten und festzustellen, wenn nicht das innere Bild durch das Aeußere sich doch erst zur Vollkommenheit brächte. Offenbar ist dieses der Fall auf dem Gebiete der Poesie. Denken wir uns das Verhältniß zwischen der metrischen Behandlung der Sprache und den Vorstellungen, die den eigentlichen Inhalt des Gedichtes ausmachen, in vollkommener Harmonie, so kann der Inhalt des Gedichtes innerlich nicht vollkommen gegeben sein, ehe die metrische Behandlung für das Ohr mitgegeben ist, und diese wird erst durch das Fortschreiten jener auch im Einzelnen bestimmt. Also giebt es einen Punkt, von wo aus eine Rükkwirkung stattfindet von der äußern Darstellung auf die Erfindung selbst, die aber nicht als eine Alteration gedacht werden kann, sondern nur als ein näheres Bestimmtwerden des Innern. Wäre es dagegen Alteration, so wäre dies ein Zeichen seiner Unvollkommenheit, und dies ginge bis auf den ersten Moment zurükk. Daß aber das innere Bild sich erst vollendet durch die Einwirkung der äußern Ausführung, dies findet sich in allen Künsten. Je mehr nun dieses geschehen kann, ohne daß das Kunstwerk selbst darunter leidet, um desto leichter erreicht dieses seine Vollkommenheit. Aber es ist dies nicht überall gleich leicht. So hat es der Dichter leicht, an seinem Kunstwerk auszustreichen und zu ändern, ohne daß ihm dabei

etwas hemmendes in den Weg tritt; dagegen bei dem Maler kommt es schon sehr auf das Material an, ob er Correctionen ohne Nachtheil des Bildes machen kann oder nicht, und dazu gehören schon eine Menge technischer Cautelen. Das innere Urbild des Bildhauers realisirt sich zunächst an einem sehr beweglichen und leicht zu verändernden Material, wenn er sein Modell in Thon macht, so daß die Verarbeitung nachher nur ein Abbild von diesem wird; und so zeigt sich hier wieder eine große Leichtigkeit. Denken wir uns aber den Mimiker in solchen Kunstwerken, wo er mit mehreren zusammenwirkt, so ist die Aufgabe, die Reihe seiner Bewegungen für sich allein zu erfinden, eine gar nicht aufzulösende. Er kann sie bis auf einen gewissen Punkt bestimmen, aber er wird hernach, ohne daß er sich selbst den geringsten Vorwurf der Unvollkommenheit zu machen hat, genöthigt sein, manches anders, als er gewollt, zu behandeln, weil die Bewegung der andern es postulirt. Daher ist hier auch keine Vollendung zu denken, als durch eine in demselben Maaße, als die Künstler noch keine genauere Bekanntschaft mit einander haben, öfters zu wiederholende Ausführung in dem, was noch nicht feststeht. Auf der einen Seite bleiben also unsere Grenzen unverrückt, und die eigentliche wahre Kunstthätigkeit ist die rein innere Conception, aber auf der andern Seite wird diese in ihrer Ausführung bedingt durch das äußere Hervortreten, aber freilich desto weniger, je vollkommener der Künstler ist; jedoch zu dieser Vollkommenheit gelangt die innere Thätigkeit der Sinne nur durch einen großen Reichthum von Uebung in der äußern Auffassung, und dieses erst macht es dem Künstler möglich, sein inneres Bild im voraus äußerlich zu sehen, dann kann er dazu der äußern Ausführung entbehren, und es ist so möglich, daß das äußere anfängt, wenn das innere bis ins Kleinste vollendet ist.

Betrachten wir diese verschiedenen Momente der Kunstthätigkeit zu einander, so sehen wir daran zugleich alle die Ab-

weichungen, die in der Erscheinung der Kunst vorkommen, und die Geschichte derselben, in sofern sie immer etwas Negatives in sich schließt. Gehen wir darauf zurück, daß die Kunst, weil sie vom Anfange an eine Richtung zur Mittheilung der innern Thätigkeit des Bewußtseins hat, auch ein gemeinsames Leben postulirt, und darauf ruht, daß sie gesellschaftlich und national ist, so werden wir da gleich zugeben müssen, daß unter den verschiedenen Völkern diese Richtung auch in verschiedenem Grade vorhanden ist, wobei allerdings wieder das Verhältniß der verschiedenen Künste verschieden sein kann. Nun werden auch diese verschiedenen Momente nicht im Umfange einer solchen Nation und eines solchen Zeitalters auf eine gleiche Weise vertheilt sein, und nicht nur dieses allein, sondern es werden sich auch dabei verschiedene Perioden der Nationalexistenz von einander unterscheiden. — Fangen wir so bei dem ersten an, der Richtung auf die freie Productivität, so wird diese durchaus nicht bei allen Völkern dieselbe sein. Je mehr in einem Gesammtleben die Individualität entwikkelt ist, je mehr das einzelne Leben auch innerlich ein besonderes ist, desto größer ist auch diese Richtung auf Productivität, weil dann der Einzelne selbst gleichsam ein Product von dieser ist, denn der menschliche Geist, in seiner ursprünglichen Richtung der Seelenerzeugung begriffen, ist da in einer freieren Thätigkeit, wenn für das einzelne Leben ein größerer Spielraum möglich ist. Hier ist nun die erste Differenz zwischen verschiedenen Völkern, aber auch verschiedenen Perioden eines und desselben Volkes. — Unter einer solchen Masse kann aber diese Function nur ungleich vertheilt sein, und das eigentlich Schöpferische wird nur bei wenigen sich entwikkeln, bei vielen nicht einmal Empfänglichkeit; es gedeiht aber dieselbe nicht, wenn nicht auch die mechanischen Fertigkeiten vorhanden sind. Je mehr jedoch die zur Darstellung gehörenden Thätigkeiten mechanische sind, desto leichter werden sie in gehörigem Maaße vorhanden sein. Dies zeigt sich als Thatsache bei der Architectur. Wir

finden die Architectur als eine der ersten Künste, an welche sich dann die Sculptur reiht, vorzüglich in solchen kolossalen Verhältnissen, wo alles fast nur auf mechanischen Thätigkeiten beruht. Die kolossalen Bilder in Aegypten und Indien mit kolossaler Architectonik verbunden, sind von der Art, daß sie mechanische Thätigkeiten darstellen. Die lezte Hand des Meisters ist dabei unnöthig, weil man sie aus solcher Entfernung ansehen muß, daß kleine Unebenheiten verschwinden. So haben wir hier demnach eine freie Productivität im Zusammenwirken mechanischer Fertigkeiten. Je mehr aber die freie Productivität nur mathematische Gestaltung ist, wobei nur ein Minimum von Phantasie und freier bildender Thätigkeit zu sein braucht, desto niedriger ist noch die Stufe der Entwikkelung bei einem solchen Volke, wenngleich die Kunst bei diesen Anfängen schon einen großen Raum einnehmen kann. Betrachtet man z. B. jene Riesenarbeit der Pyramiden und bedenkt, wie viele Menschenkräfte dazu nöthig waren, so ist nicht nothwendig, daß in ihnen eine Kunstthätigkeit, ja nicht einmal ein Interesse und eine Empfänglichkeit für die Kunst zu sein braucht; diese Bauwerke fallen in die Zeit, wo die Menschen als lebendige Werkzeuge angesehen wurden. Also können wir umgekehrt nur eine geringe Verbreitung des Princips annehmen, ja es stellt uns dieses einen Punkt dar, wo das Princip der Kunst sich vom ethischen Princip des Gesammtlebens in der gebundenen Thätigkeit noch nicht gehörig getrennt hat. Wir unterscheiden zwar auf dieser Kunststufe zwei verschiedene Entwikkelungen, eine mehr politische und eine mehr religiöse Beziehung in den einzelnen Werken; aber auch nur ein *mehr*, weil auch dieses beides nicht auf bestimmte Weise von einander geschieden ist. Daher auch das Princip sich nur in denjenigen Zweigen thätig beweisen konnte, die rein vom Gesammtbewußtsein ausgehen. Denn die Architectonik schafft immer nur Räume für die Darstellung des Gesammtbewußtseins, und so waren auch die religiösen Bilder nur dargestellt für das religiöse Gemeinbewußt-

sein, wie es sich eben im Volke gestaltet hatte. Denken wir uns nun das Princip in seiner weiteren Entwikkelung und größeren Vertheilung, so müssen wir auf die verschiedenen Verhältnisse, die dadurch entstehen, besonders Rükksicht nehmen. Sezen wir nämlich den Fall, daß die Kunstthätigkeit in allen ihren wesentlichen Formen wirklich zum Erwachen kommt, in einigen aber die Ungleichheit noch so groß ist, daß die Empfänglichkeit auch nur in einigen ist, wenngleich einseitig ausgebildet, so hat die Kunst nur eine Existenz für die höhern Kreise der Gesellschaft, und für die andern existirt sie nicht. Dies giebt immer ein Merkzeichen in Beziehung auf den Gesammtzustand, in sofern die Empfänglichkeit für die freie Productivität doch zusammenhängt mit dem Interesse an den geistigen Functionen an sich, so daß also ein solcher Zustand, wo die Empfänglichkeit nur in einigen ist, zugleich ein Zeichen ist, daß die Masse überhaupt noch nicht zu einem rechten Interesse au den geistigen Functionen erwacht ist. Entsteht dagegen dieses Interesse in der Masse, aber auf eine einseitige Weise, so müssen wir auf einen Gesammtzustand schließen, der eine solche Richtung giebt. Gehen wir auf den Anfang des 16ten Jahrhunderts zurükk, so war damals die Empfänglichkeit für Kunst im Allgemeinen nicht sehr groß in unserem Volke, und selbst die nationale Poesie lebte nicht in der Masse; sie hatte überdem schon einen Zusammenhang gehabt mit den höheren Ständen, aber damals war dieser zum Theil verloren. Nun entstand die Reformation in Deutschland, es war dies eine Reaction des Nationalbewußtseins in seinem eigenthümlichen Character gegen die Unterdrükkung und Mißleitung des religiösen Princips, und mit diesem zugleich erwachte ein solcher Sinn für den religiösen Gebrauch der Poesie und Musik, daß diejenigen Ausländer, welche die deutschen Zustände beobachteten, darüber einig sind, daß dies gerade zur Ausbreitung der Reformation wesentlich beigetragen; aber es war dies eine einseitige Kunstrichtung, die gegeben war durch die Einsei-

tigkeit des religiösen Bewußtseins. Es hatte jedoch auch schon angefangen eine Empfänglichkeit für die antike Kunst, allein nur für die Poesie, und sie war nur Eigenthum einer bestimmten Klasse. — Nehmen wir nun Rükksicht auf den Zustand einer mehr allgemeinen Verbreitung des Sinnes für die Kunst, in Verbindung mit dem eigenthümlich thätigen Princip für die Kunst, was immer schon eine größere Ausgleichung des geistigen Lebens nach allen Seiten hin in der Masse voraussezt, so kann sich dann auch die Kunst nach allen Seiten hin frei entwikkeln, und unter dieser Bedingung werden sich dann die verschiedenen Kunstzweige, wenngleich in verschiedenem Grade, weil der nationale Grundtypus auch ein verschiedener ist, in allen ihren wesentlichen Zweigen entwikkeln. Schon früher ist auf den Unterschied aufmerksam gemacht worden zwischen Kunstleistungen, die nur von dem persönlichen einzelnen Selbstbewußtsein ausgehen, und also auch nur dieses in der freien Productivität zur Darstellung bringen, und solchen, die durchaus auf dem Gesammtbewußtsein beruhen. Dieser Unterschied, wenn er auf eine bedeutende Weise hervortritt, bedingt verschiedene Gestaltungen der ganzen Kunstthätigkeit. Wenn das Gesammtbewußtsein zurükkgetreten ist, wird sich auch die Kunst überwiegend auf die andere Seite werfen, und da das die geringeren Gattungen sind, so werden überwiegend nur diese geringeren Formen sich entwikkeln; so wie im Gegentheil, wenn das Gesammtbewußtsein das überwiegende ist, dagegen aber die persönliche Eigenthümlichkeit noch zurükktritt, so wird sich die Kunstthätigkeit mehr anschließen an das öffentliche Leben, und nur hervortreten, in sofern dieses sie hervorruft und unterhält. Sehen wir auf eine Erscheinung der modernen Kunst, so werden wir dies sehr bestätigt finden. Es hat einen Zeitraum gegeben, den man füglich den französischen nennen kann, weil die Franzosen damals vorzüglich im Gebiete der Kunst thätig waren. Dieses war ein Zeitalter, wo die Monarchie nur eben erst im vollständigen Fortschreiten gegen die

Aristokratie begriffen war. Natürlich rissen sich beide Theile gleichsam um die Masse, und diese wurde durch ein ganz dunkles Bewußtsein auf die eine oder die andere Seite gezogen; dies waren die bürgerlichen Unruhen, die dieser Kunstentwikkelung vorangingen. Fragen wir nun, was die französische Poesie da hervorgebracht hat, und ebenso die Sculptur, so finden wir in der Poesie eine Menge kleiner Formen, die ganz und gar nur zu Darstellungen aus dem einzelnen Leben sich eigneten, wie das Madrigal und das Triolet. Nun bestanden freilich die größern Formen auch, aber was hat die französische Tragödie eigentlich producirt? Fast ausschließlich hat sie sich an den antiken Stoff gehalten, das eigentliche Gesammtleben ist dabei gar nicht zum Vorschein gekommen. Dasselbe finden wir bei der Sculptur. Sie bestand besonders in vielen kleinen Productionen zur Verzierung der Gärten und Paläste drr Vornehmen, aber es waren diese Darstellungen so willkührlich erdichtet, daß sie kein Gesammtbewußtsein enthielten, oder es waren nur antike mythologische Gegenstände in einem ganz modernen Sinne bearbeitet. Hier zeigt sich das Unvermögen der Kunst als eigentliche Production in größeren Formen und um bleibende Kunstwerke hervorzubringen; dagegen Reichthum in dem, was vom Einzelleben ausgehen konnte. Vergleichen wir damit den analogen Zustand des englischen Volkes zur Zeit Shakespeare's, so finden wir rein das umgekehrte, und zwar in sehr analogem Zustande, d. h. nach großen bürgerlichen Unruhen. Dies hängt aber damit zusammen, daß im englischen Volke die persönliche Eigenthümlichkeit bei weitem weniger entwikkelt war, und das Gesammtbewußtsein, der öffentliche Sinn und Geist, weit mehr vorherrschte. Da konnten die Productionen solcher Formen hervorgehen, die ganz und gar im Nationalleben wurzelten, während in den kleineren bei weitem nicht derselbe Reichthum ist. — Wenn wir also auf das Maaß sehen, das in verschiedenen Perioden der Kunst das Verhältniß bezeichnet zwischen den großen Formen und

Gattungen und den kleinen, so finden wir, indem jene von dem Gesammtbewußtsein ausgehen, diese von dem Einzelbewußtsein, auch immer das Maaß darin, in welchem die Nationalität als allgemeines Princip des Daseins und die persönliche Individualität als Typus darin entwikkelt sind; und es zeigt sich zugleich, wie weit die Kunst eingreift in den innern Grund des Lebens.

Wir müssen nun ebenfalls auf die möglichen verschiedenen Verhältnisse der Momente Rükksicht nehmen, worauf die Kunstthätigkeit beruht. Wir sagten, in jenem Zeitalter der überwiegenden kolossalen Architectur und Sculptur sei das Princip der Kunst nur in einer noch unvollständigen Sonderung von dem Ethischen des Gesammtlebens und nur in Verbindung mit einer leicht zu behandelnden Masse mechanischer Fertigkeiten vorhanden gewesen. So haben wir nun auch das zweite Moment, die Erfindung, oder die innere Vorbildung des bestimmten Kunstwerkes, in Betrachtung zu ziehen. Diese wird nun nicht in einem immer sich gleichbleibenden Verhältnisse bestehen, weder mit der Richtung auf die freie Productivität überhaupt, noch auch mit der Masse mechanischer Fertigkeiten, die die äußere Ausführung bedingen. Denken wir uns einen einzelnen, in welchem das Princip der Kunst in gewissem Grade vorwaltet, so kann nicht behauptet werden, daß die Erfindung das Maaß sei für das Vorwalten jener Thätigkeit; denn dieses Vorwalten findet sich auch in ganz untergeordneten Gestalten, wo die innere bildende Thätigkeit nie bis auf den Punkt der Sicherheit kommt, daß es der Anfang eines darstellbaren Kunstwerks sei. Wo dies nun ist, kann die Thätigkeit zwar einen hohen Grad von Assiduität haben, aber nie bis zu dieser Intension im einzelnen kommen; dabei kann die Richtung auf freie Productivität so vorwalten, daß sie der gebundenen Thätigkeit Eintrag thut. Dies ist die Richtung, die die Italiener mit dem dolce fare niente bezeichnen. Denn da die Richtung auf freie Productivität, bei aller ihrer Größe, doch keine solche Intensität hat, daß Kunstthätigkeit daraus entstände,

so entsteht dadurch ein mehr oder weniger verträumtes Leben. Denken wir dagegen, es komme zu solcher Intensität, doch nicht als Maximum, sondern nur als vorherrschende Richtung auf freie Productivität überhaupt, so haben wir schon gesehen, daß das innere Werden des Kunstwerks, wenn wir es gerade in dem Zustande betrachten wollen, wie es hernach äußerlich wird, nicht das Werk des Augenblikks sein kann, sondern allmälig entsteht. Also gehört noch eine andere Richtung dazu, wenn ein solcher Keim eines Kunstwerks soll zu seiner Vollendung kommen. Denn in der weitern Fortschreitung der Gestaltung, die durch die Richtung der ursprünglichen Conception dominirt wird, tritt doch ein Analogon gebundener Thätigkeit ein. Wo nun jene ursprüngliche Richtung die gebundene Thätigkeit zurükkstößt, da wird dieselbe keineswegs der vollkommenen Entwikkelung eines innern Keimes günstig sein, und es muß da noch ein anderes Princip der Vorliebe für ein inneres Erzeugniß vorwalten, um es wirklich zur Darstellung zu bringen; dieses fällt schon unter den Begriff der Anstrengung; wo es im einzelnen Leben an der Energie fehlt, sich zur Anstrengung zu erheben, da verfolgt man auch jene innern Keime nicht, und es kommen nie Kunstwerke zu Stande.

Denken wir uns nun dieses zweite Element in allmäligem Fortschreiten, aber es ist nicht unterstüzt durch das dritte, was eigentlich schon der Ausführung angehört, so wird das nächste sein, daß eine große Menge von unvollendeten Kunstwerken entstehen; denn dieses Element der Intensität wird nicht so groß sein, etwas zu vollenden, und die ursprüngliche Richtung, die auf die Mannigfaltigkeit ausgeht, wird so mächtig sein, daß kein einziges fertig wird. Dies ist der Moment des Skizzirens. So kann es in allen Gebieten sehr viele Künstler geben, deren Reichthum an Erfindungsgabe man bewundern muß, die aber doch nichts zur Ausführung bringen, weil es ihnen an Intensität fehlt. Wenn nun in demselben Maaße anderwärts

sich die mechanischen Fertigkeiten finden, aber ohne unterstüzt zu sein von der Erfindungsgabe, wohl aber so, daß dabei die Empfänglichkeit für die Kunstthätigkeit vorwaltet, so entsteht eine andere Klasse, die fremde Erfindungen zum Vorschein bringt, und es erscheint so das, was eins sein sollte, als ein Zerfälltes, weil, da überall in dem Einzelnen ein positiver Mangel ist, nicht alle Momente, die zur Vollendung eines Kunstwerkes gehören, in einem und demselben beisammen sind.

Zu verschiedenen Zeiten kann sich theils ein Uebergewicht der Erfindung, theils der Darstellung herausstellen; ebenso ist schon gesagt, daß man unterscheiden müsse die Kunstthätigkeit in ihrer Selbstständigkeit und das, woran nur Kunstthätigkeit ist. Dieses leztere ist dann immer verbunden mit der Ausübung von mechanischen Geschicklichkeiten, durch die die Kunst hervorgebracht wird. Der Punkt, wo sich beides am besten bindet, ist in der Architectur. Betrachten wir einen bedeutenden Theil der deutschen Kunstgeschichte, so finden wir, daß theils zugleich, theils auf einander folgend, die großen architectonischen Werke, die sogenannten gothischen Kirchen, — welche zwar mit dem religiösen Leben zusammenhängen, aber die unmittelbare Tendenz weit übersteigen, — als Kunst anzusehen sind, und daß auch in dieser Periode eine große Kunstfertigkeit im Kleinen war, die sich an die Verfertigung von allerlei Geräthschaften anschloß, und wo oft ein Geräth nur dazu war, um die Kunstthätigkeit daran zu zeigen; während in dieser Zeit die Malerei sich nur äußerte in der Verschönerung von Handschriften, und nur in seltenen Ausnahmen und Anfängen die Malerei selbst versucht ward.

Wenn wir nun diese Differenzen, wie sie im Großen geschichtlich heraustreten, und ihren Grund haben in den nothwendigen Momenten, die wir in der Kunst unterscheiden müssen, zusammen genommen übersehen, und dabei nicht außer Acht lassen die verschiedenen gleichzeitigen Verhältnisse derjenigen Gattungen in der Kunst, die mehr das Gebiet des Ein-

zellebens repräsentiren, und derer, die mehr auf das gemeinsame Sein, religiöses wie nationales, zurükkgehen, so zeigt sich in der Geschichte die Entwikkelung der Kunst in genauem Zusammenhange mit der ganzen übrigen geistigen Entwikkelung, und so als ein wesentliches Element des menschlichen Geistes.

Von hier aus kann ich mich einer Betrachtung nicht enthalten, die freilich an der äußersten Grenze unseres Gegenstandes liegt, nämlich über die verschiedene ethische Schäzung der Kunst. — Es ist nicht zu läugnen, daß von verschiedenen Interessen aus oft gesagt worden ist, die Kunst sei nur als ein besonderer Zweig des Luxus anzusehen, und sei immer ein Zeichen, daß der menschliche Geist die eigentliche Bahn seiner Bestimmung verlassen habe. Dieses Urtheil beruht auf zwei ganz entgegengesezten Fundamenten, einmal nämlich auf demjenigen, was die mannigfaltige Entwikkelung des menschlichen Geistes für einen Zustand der Korruption hält, und wovon sie den wahren Typus desselben in den einfachsten Formen des Lebens finden will, und dies ist die Betrachtung, die sich in Rousseau am meisten fixirt hat und genau zusammenhängt mit seiner Ansicht vom Leben im Staate, welches auch aus der Korruption hervorgegangen, als Sache der Noth anzusehen sei. Das andere Fundament ist das des Nuzens, also die Ansicht, daß die geistigen Kräfte des Menschen ganz und gar verwendet werden sollen auf das Gebiet der gebundenen Thätigkeiten, d. i. der Zwekkmäßigkeit, wobei es immer auf die Erhaltung des Menschen als regierendes Princip ankommt. Unsere Betrachtung dagegen hat uns dahin geführt, ein rein selbstständiges Element zu Grunde zu legen, welches nirgends seine völlige Darstellung findet, und daher diese in der Kunst sucht. Jene Herabwürdigung der Kunst ist offenbar nur als eine einseitige Betrachtung anzusehen, auf welches von beiden Elementen man zurükkgehe, es kann weder auf einem speculativen, noch auf einem ethischen Princip beruhen. Auf der andern Seite hat man aber auch oft die Vertheidigung gegen diese beschränkte

Ansicht auch auf sehr beschränkte Weise geführt, indem man die Kunst beschüzen wollte durch Nachweisung bestimmter ethischer Wirkungen, die von ihr ausgingen. Dieses ist schon etwas sehr altes, daß die eigentliche Tendenz der Kunst sei, die Leidenschaften zu mäßigen, d. h. die Richtung des Geistes zu einem Extrem von pathematischer Art aufzuhalten oder zu hemmen. Ob man mäßigen oder reinigen sagt, ist nur eine geringe Differenz. So wie man davon ausgeht, daß die Kunstthätigkeit von dem Gebiete der Zweckmäßigkeit ganz verschieden sei, so kann man eigentlich gar nicht von Wirkungen derselben reden, und es ist ihr gar keine andere zuzumuthen, als der Umlauf ihres eigenen Lebens. Dies giebt freilich eine große Vorstellung von ihrer Gesammtwirkung, aber rein in ihr selbst bleibend. So wie wir aber davon ausgehen, daß das Heraustreten dieser innern Function des Geistes, als wesentlich seiner Selbstständigkeit angehörend, in der Befreiung von allen äußern Hemmungen und Einwirkungen liege, so gehört diese Thätigkeit, wie gesagt, zur Vollendung des Selbstbewußtseins; und es ist nicht zu läugnen, je weniger sich dieses Princip in einer abgeschlossenen Masse menschlichen Lebens entwikkelt, um desto mehr wird der Mensch zurükkgehalten in einem Zustande der Dienstbarkeit für seine Selbsterhaltung in der Form des Einzel- oder Gesammtlebens.

Stellen wir von hier aus eine andre verwandte Betrachtung an, indem wir auf die Entwikkelung des Erkenntnißvermögens sehen, so finden wir hier die bestimmte Analogie, daß die eigentliche Speculation auf der einen Seite dasselbe ist, was auf der andern Seite die freie Production der Kunst. Denn da ist auch die Selbstthätigkeit des Geistes von allen Beziehungen auf Zweckmäßigkeit gesondert, und hat auch nur die Wirkung auf ihrem eigenen Gebiet, es ist dies die Circulation des Wissens, welche darauf gerichtet ist, daß diese freie Thätigkeit in jeder Masse in gehörigem Grade vorhanden sei. Dieses beides steht ganz parallel, und man würde unrecht thun, von der Wissenschaft be-

stimmte Wirkungen zu erwarten, denn diese sind immer nur reine Nebensache, und noch mehr unrecht würde man thun, wenn man sie in diesen Wirkungen erkennen wollte. Wenn man nun aber doch zugeben muß, daß die rein wissenschaftlichen Bestrebungen nie unterlassen, einen großen Einfluß auf das Leben und das Gebiet der Zweckmäßigkeit und der Naturbeherrschung auszuüben, so gilt dies eben so bei der Kunst, aber wir werden dies immer nur ansehen können als etwas, was von einem Zusammensein derselben mit etwas anderem abhängt; ihr Leben an sich verläuft rein in ihrem eigenen Umkreise, und alles andere sind nur zufällige Ausstrahlungen, die nicht auf das Wesen der Kunst bezogen werden können, ohne sich ihren reinen Anblikk zu verdunkeln. — Wenn die Kunstthätigkeit sich in einer zusammengehörigen Masse von Menschen entwikkelt, wenn auch nur erst in einzelnen, so wird dadurch die Empfänglichkeit allmählig in Allen entwikkelt. Diese Empfänglichkeit wirkt in dem unmittelbaren Selbstbewußtsein der einzelnen ein Wohlgefallen an der freien Productivität; wird dies Wohlgefallen ein Lebensmoment, so muß es je länger je mehr Raum einnehmen über dem Wohlgefallen an den pathematischen Zuständen der Sinnlichkeit, und deswegen weil in dem menschlichen Leben immer nur ein gewisser Theil dieser Function des unmittelbaren Selbstbewußtseins auf besondere Weise da sein kann, so werden auch, wo die Kunstthätigkeit sich ausbreitet, die grobsinnlichen Bestrebungen und Empfindungen zurükktreten, und eine Veredelung des Menschen wird entstehen, die von der Kunst ausgeht. Auf ihrem eigenen Gebiet aber erscheint dies ganz und gar nicht so, sondern es zeigt sich dasselbe nur als ihr eigenes wachsendes Leben, daß sie immer mehr die Masse durchdringt, wenn auch nur in der Form der Empfänglichkeit. Je mehr sich nun hier auf solche Weise das Gefühl für die Kunst entwikkelt, was wir Geschmakk nennen, während die wahre Productivität nur ein Antheil Weniger ist, desto mehr liegt in dieser Allgemeinheit des Geschmakks eine

Ausgleichung, und es verschwindet dadurch bis auf einen gewissen Punkt die Ungleichheit zwischen der Masse und den ausgezeichneten Künstlern. Dasselbe geschieht auf dieselbe Weise auch vom wissenschaftlichen und ethischen Gebiete aus in einer Verschiedenheit der Verhältnisse, die die geschichtliche Entwikkelung selbst ist; aber allerdings bleibt das eine nicht ohne Einfluß auf das andere. So wird die Kunst also dazu mitwirken, die Gleichheit unter den einzelnen hervorzubringen, und die allzu große Differenz verschwinden zu machen, und da es zu der Entwikkelung des Menschen gehört, daß jeder sich allen anderen gleichsezt durch sein Lebensprincip, so ist dies allerdings eine ethische Wirkung der Kunst, aber in ihrem eigenen Gebiet erscheint dies ebenfalls nur als die Entwikkelung ihres Lebens unter der Form der Wechselwirkung überwiegender Productivität und überwiegender Receptivität; und was auch für Nuzen nach Außen hervorgeht, so läßt sich die Entwikkelung der ganzen Kunst hier stets darauf zurükführen, daß dies nur ein Ausfluß ihres innern Lebens sei. Aber wie diese innere Lebensbewegung von Außen erscheint, ist für das Interesse dieses Lebens etwas Gleichgültiges und Zufälliges; und dieses Zusammentreffen des Kunstlebens mit der übrigen Lebensentwikkelung, und die Art, wie sich dieses verschiedentlich gestaltet, ob es sich geschichtlich mehr herausstellt als die Entwikkelung anderer Gebiete mehr begünstigend oder von diesen mehr begünstigt, mehr activ oder passiv, dies ist nur eine Bestimmung für die der Sache zufälligen Verhältnisse, aber nicht das Wesen der Sache selbst darstellend. Bei einer solchen Betrachtung ist daher das eigentliche Wesen der Sache schon verfehlt; denn es bleibt dann nichts übrig, als eine Construction von Außen, die nie das Wesen der Sache offenbaren kann. Wenn man also sagt: es komme für die Kunst gar nicht darauf an, ob sie diese ethischen Wirkungen hervorbringe, sie solle ihren Werth in sich selbst haben, so ist dies richtig, wenn es die wahre Behandlung der Sache sicher stellen soll, unrichtig, wenn der

natürliche Zusammenhang der verschiedenen Functionen dadurch abgeläugnet werden soll; denn dieser ist vorhanden, die Art, wie er sich aber in den äußern Erscheinungen giebt, ist etwas rein zufälliges.

Es ist hier noch eine analoge Betrachtung anzustellen; nämlich was bereits zu Anfange obiger Betrachtung gesagt, daß man die Kunst oft geschäzt habe nach einer solchen ethischen Wirkung besonders in Beziehung auf die pathematischen Zustände, das hat wieder eine zweifache Potenz; es kann gesagt werden in Beziehung auf das Gesammtleben und auf das Einzelleben. In beider Hinsicht aber muß man auf ganz geschichtswidrige Aussagen stoßen, wenn man diese Maxime verfolgen will, und behauptet, daß die Kunst nur das sei, was sie ihrem Wesen nach sein soll, in dem Maaße als sie solche Wirkungen hervorbringt. Fragen wir, auf die antike Kunst zurükkgehend, wann und wo sie in ihrer höchsten Blüthe gewesen, und wie es da in dem öffentlichen Leben um diese pathematischen Zustände gestanden habe, so erhalten wir gerade das Resultat, daß die höchste Blüthe der hellenischen Kunstentwikkelung mit der größten Leidenschaftlichkeit im öffentlichen Leben zusammen war, und die Kunst, sofern sie an einem andern war, gerade diesen pathematischen Zuständen gedient hat, denn das eigentlich Kunstmäßige in der Rhetorik brauchte man durchaus nur, um die momentan pathematischen Wirkungen, die die Redner auf die Masse ausüben wollten, zu unterstüzen. Da hat sich also die Kunst völlig unwirksam gezeigt zur Reinigung der Leidenschaften, sondern beides, der leidenschaftliche Charakter des öffentlichen Lebens und die Kunstentwikkelung sind gleichzeitig gewesen. Sehen wir auf die moderne Kunst, die ihre größten Leistungen immer in Beziehung auf das Religiöse gehabt hat, so ist für das religiöse Leben die Superstition der eigentliche Ausdrukk eines pathematischen Zustandes; und fragen wir nun, wie hat hier die höchste Kunstentwikkelung sich zur Reinigung von diesem pathe-

matischen Zustande gestellt, so finden wir dasselbe Resultat wie vorher: die höchsten Leistungen der Malerei auf dem religiösen Gebiete sind in derselben Zeit, wo eben jenes den höchsten Gipfel erreicht hatte, und man kann nicht sagen, daß durch die Kunst etwa die Befreiung des religiösen Lebens von jenem wäre vorbereitet worden; im Gegentheil, als die Kunst in das Gebiet der Reformation überging, konnte sie sich nicht losmachen von jenem Cyclus von Bildern, die durch jene Superstition hervorgebracht waren, und daher lag immer die Richtung darauf vor. Daher kam es, daß die eine Seite der Reformation die Richtung nahm, dieser Seite der Kunst ihren Ort in dem äußerlichen religiösen Leben ganz zu rauben, weil es ein richtiges Gefühl war, daß die Kunst immer wieder jene pathematischen Zustande erwekken und die Reinigung des religiösen Bewußtseins aufhalten würde. Betrachten wir auf der andern Seite die Frage in Beziehung auf das Einzelleben, und stellen sie so — „ist ein natürlicher Zusammenhang zwischen der ethischen Entwikkelung des Einzelnen und seinem Verhältniß zur Kunstthätigkeit?" — so kann man dies gar nicht behaupten. Denn, um nur bei dem Lezten anzufangen, wenn man die Virtuosen der Malerei in der Zeit der höchsten Blüthe dieser modernen Kunst betrachtet, wie sie fast immer religiöse Gegenstände dargestellt haben, und man wollte sagen, wären sie nicht vom religiösen Princip durchdrungen gewesen, so daß dies ihre innere Thätigkeit beseelt hätte, so würde sich nicht diese Erfindungsgabe auf diese Seite gerichtet haben, so wird doch die Erfahrung dies ganz leugnen; sondern es war vielmehr die Wirkung des Gesammtlebens auf sie, und der Ort den dasselbe für die Kunstthätigkeit feststellte, und sie hätten für niemand gearbeitet, wenn sie nicht in diese Richtung eingegangen wären. Nicht daß sie sich dessen bewußt zu sein brauchten, sondern es war die unwillkührliche Einwirkung des Gesammtlebens auf sie, aber es kann diese Wirkung groß genug sein, daß sie das religiöse Princip des einzelnen Lebens selbst

beseelt. So wenig daher die bestimmten ethischen Wirkungen das Maaß sind für die Entwikkelung der Kunst im Großen, eben so wenig ist eine bestimmte einzelne künstlerische Virtuosität das Zeichen für die Wirkung des Ethischen im einzelnen Leben; beides kann ganz von einander gesondert sein.

Diese Beurtheilung der ethischen Ansprüche an die Kunst führt auf den allgemeinen Saz, „daß die Kunst überhaupt nicht geeignet ist, Willensbewegungen hervorzurufen, und daß sie nur so rein Kunst ist, indem ihr dies fremd ist;" alle Willensbewegungen, die zusammenhängen sollen mit dem in sich Aufnehmen eines Kunstwerkes, müssen immer nur der Kunst fremde Elemente hervorbringen. Dies hängt zusammen mit unserer allgemeinsten Construction der Kunstthätigkeit, indem wir sie zurükkgeführt, sowohl bei der Aufnahme der ganzen Außenwelt, wie bei den in den besondern Verhältnissen unseres Lebens vorkommenden Fällen ihrer Einwirkung auf eine freie Productivität, im Gegensaz der gebundenen Thätigkeit. Freilich das Material, woran und wodurch jene Productivität erfolgt, ist ein unentbehrliches, kommt aber bei dem Kunstwerk an sich nie in Betracht; eben so entstehen aus der Verschiedenheit der Gegenstände bei Verschiedenen, die es aufnehmen, auch verschiedene Affectionen, aber dies sind nur Modificationen des Wohlgefallens daran, und es hängt dies mit der gebundenen Thätigkeit gar nicht zusammen. Alle Willensbewegungen dagegen haben es lediglich mit der gebundenen Thätigkeit zu thun, denn sie beziehen sich insgesammt auf die Verhältnisse der handelnden Menschen. Wenn daher aus der Anschauung eines Kunstwerks Willensbewegungen entstehen, so kann dies nur ein fremdes Element sein, oder eine Combination, die in der Auffassung, aber nicht in der Beschaffenheit des Kunstwerks ihren Grund hat. Zwar sehen wir die Beredtsamkeit als Kunst in den griechischen Staaten nicht zur Reinigung der leidenschaftlichen Zustände führen, sondern sie immer unterhalten, allein dies liegt schon jenseits dieser Grenze;

denn die rhetorische Kunst ist nicht Kunst an sich, sondern an einem andern, der Redner will Bewegung der Menge hervorbringen, diesen Zwekk erreicht er durch Gründe und durch Anregungen des Pathematischen, die ganz und gar nicht auf Kunst gegründet sind, und es liegt so diese Wirkung hier auch nicht eigentlich in der Kunst; daß sie aber in gewisser Anwendungsweise die Absichten des Redners fördert, ist nichts anderes, als daß die Zuhörer dem Redner leichter etwas zu Gefallen thun, wozu der Inhalt der Rede an und für sich nicht bewegt, indem er ihnen das Wohlgefallen erregt. Dieses Wohlgefallen gehörte daher sehr oft zur Korruption der Kunst, wie sie schon die Rhetoriker als eine Schmeichelei der Sinne tadeln. — Wenn wir den allgemeinen Saz anwenden auf die beiden wesentlichen Zweige aller Künste, nämlich auf diejenigen Gattungen, die wesentlich von dem Gesammtbewußtsein, und auf solche, die wesentlich nur von dem Einzelleben ausgehen, so sind die leztern allerdings von der Art, daß der Gegenstand eine nachtheilige Wirkung auf den Willen hervorbringen kann. Denken wir uns die Gattung des Erotischen, die wesentlich von dem Einzelleben ausgeht, in der Poesie wie in der Malerei, so giebt es von solchen Gegenständen eine lascive Behandlung, aber diese ist gar nicht Antheil der Kunst, sondern ist nur vermittelt durch die Sinnesart des Künstlers, und er kann dasselbe Uebel auf eine ganz kunstlose Weise hervorbringen; aber wahr ist es, je mehr Kunstwerth ein solches Werk hat, desto mehr wird es alles Unreine des Willens zurükkweisen, weil es an der Kunstvollkommenheit festhält, die ja von dem wirklichen Leben ablenkt. Demnach bringt die Kunst als solche dergleichen Wirkungen nicht hervor, sie könnten auch ohne dieselbe hervorgebracht werden, ja sie werden es mit ihr nur durch eine von den Theilungen in die Darstellenden und Aufnehmenden; und es entstehen so die Willensbewegungen nur in dem Maaße, als in dem Kunstwerke etwas anderes ist als Kunst, und im Aufnehmenden etwas anderes als Kunstsinn. — Dasselbe

gilt von den Productionen des Gesammtbewußtseins. Denken wir uns ein religiöses Kunstwerk von der größten Vortrefflichkeit, und es wäre eine bestimmte Handlung daraus hervorgegangen, so ist dies gar nicht Wirkung des Kunstwerks, und es findet zwischen beiden gar keine solche Verbindung statt. Ist dieses Kunstwerk in der Nähe eines wunderthätigen Bildes, und ist das Beschauen dieses Bildes beschränkt durch das, was gar nicht aus dem Bilde hervorgegangen ist, und wäre auch das Kunstwerk das wunderthätige Bild selbst, so würde sich die Wirkung doch auf etwas ganz anderes beziehen, als auf den Eindruck des Kunstwerkes, nämlich auf den Glauben an die Thatsachen, welche vorangegangen sein sollen, welche aber von dem Kunstwerthe des Werkes gar nicht abhängig sind. Ganz etwas anderes ist es, wenn man sagt, ein solches Kunstwerk errege das religiöse Gefühl. Denn wiewohl dies nicht unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes ist, so ist es doch der Reflex, der von diesem auf den Gegenstand selbst fällt; aber dies ist noch keine Willensbewegung, sondern daß eine solche daraus wird, entsteht durch ein Zurükkgehen in die bestimmten Lebensverhältnisse, woraus eben das Kunstwerk hervortritt. Daher sind ebensowohl die Willensbewegungen, welche man Wünsche nennt, als auch diejenigen der Furcht, mithin auch heilsame und schädliche Wirkungen in ethischer Beziehung dem Kunstwerke als solchem fremd.

Dies führt uns noch auf einen andern Saz, nämlich, daß es keinen andern Unterschied des Werthes giebt zwischen verschiedenen Kunstwerken, in sofern man sie vergleichen kann, als die Vollkommenheit in der Kunst selbst. Denken wir uns ein Kunstgebiet als vollkommen in seiner Art, so hat es einen absoluten Werth, der durch nichts anderes erhöht oder erniedrigt werden kann. Wäre es richtig, daß man als Folge eines Kunstwerkes Willensbewegungen in Anspruch nehmen könnte, so würde ein Kunstwerk noch einen andern Maaßstab haben; nämlich nicht alle Gegenstände, die der Künstler bearbeiten kann, sind gleich

sehr dazu geeignet, Willensbewegungen hervorzubringen, und so würde es eine Differenz der Schäzung geben, die von der Kunstvollkommenheit gar nicht abhängig wäre. Mythologische Gegenstände könnten auf uns diesen Einfluß gar nicht haben; daher so vollkommen sie auch wären, so würden sie doch dieses Werthes entbehren. Sobald aber ein solcher Anspruch nicht gemacht werden kann, so bleibt auch kein anderer Maaßstab als die eigene Vollkommenheit übrig. Wollte man einen andern Unterschied geltend machen und sagen, daß es Kunstwerke gäbe, die vermöge ihres Gegenstandes einen größern Eindrukk machen, und solche, die das nicht im Stande sind, so ist dies wahr, thut aber dem Kunstwerk in seinem absoluten Werthe keinen Eintrag, denn von dem Gegenstande ausgehend, ist es nur der Resler desselben auf das Kunstwerk, nicht dieses selbst. Das größte zusammengesezte Gemälde und die kleinste Arabeske sind in dieser Hinsicht völlig gleich, wie das größte und kleinste Gedicht; der eigentliche Kunstwerth hängt lediglich ab von dem Grade der Vollkommenheit, mit der das Aeußere dem Innern entspricht, und dieses selbst ist rein das Resultat der freien Productivität. — Dieser Saz muß absolut festgehalten werden, wenn man nicht in die ganze Betrachtung fremdartige Elemente einmischen will. Stellt man einen Dichter, der nur Epigramme hervorgebracht, und einen, der die tragische Kunst bereichert hat, einander gegenüber und fragt nach dem beiderseitigen Werthe, ob nämlich einem solchen Kleinkünstler dieselbe Achtung zustehe als Künstler wie jenem, so ist dies etwas ganz anderes, und unser Saz hebt diesen Unterschied nicht auf; denn dies ist die Beurtheilung der Person, nicht des Kunstwerks, und es liegt mithin dabei etwas anderes zu Grunde. Jedes Epigramm kann seinen absoluten Kunstwerth haben, und soll ein Autor von dergleichen als Dichter beurtheilt werden, so kann da doch nur ein eigenthümlicher Mangel in seinem dichterischen Wesen liegen, daß er sich nie zu größern Compositionen erhebt. Auf der andern Seite, wenn man ein Drama mit einem

Epigramm vergleicht, so kann jenes im reinen Maaßstabe der Kunst selbst unter diesem stehen, obwohl einem die Person des Künstlers, ungeachtet jener Unvollkommenheit doch lieber sein kann; für das Kunstwerk an sich aber giebt es keinen andern Maaßstab als den aufgestellten. Wenn nun dieser in Momente zerfällt, so ist auch dies ein schon außerhalb unsres eigentlichen Gebietes liegendes. Denn ist die Conception des Künstlers innerlich vollendet gewesen, aber die äußere Darstellung entspricht ihr nicht ganz, so ist der Fehler im Technischen, obgleich sein inneres Werk absoluten Kunstwerth hat; wir müssen bei dem Innern stehen bleiben, und das Aeußere ist schon aus dem Maaßstabe zu verweisen, und da bleibt uns nichts anderes, als der reine Prozeß der freien Productivität in dieser bestimmten Gattung, so daß diese Thätigkeit nothwendig Erfindung wird, was aber in verschiedenen Gattungen nach einem verschiedenen Maaßstabe zu schäzen ist.

Dies führt noch auf eine andere Untersuchung, die auch eine Differenz zwischen den Kunstgebieten zu sezen scheint, die eine Ausnahme wäre von jenem allgemeinen Saze des absoluten Werthes jedes Kunstwerkes in seiner Kunstvollkommenheit. Nämlich die Theilung, die wir schon gemacht zwischen solchen Kunstgattungen, in denen der Künstler sich in Beziehung auf das Material seines Werkes als Organ eines Gesammtbewußtseins verhält, und solchen, wo er blos vom Einzelleben ausgeht; diese bildet zwei verschiedene Gattungen oder Stile in einer jeden Kunst*). In diesem Sinne giebt es noch eine analoge

*) In dem ursprünglichen Heft knüpft Schleiermacher die Hinweisung auf den Stil an Untersuchungen über die religiöse Kunst und daraus hervorgehende künstlerische Gestaltungen, nachdem er die Kunst aus der religiösen Stimmung abgeleitet hat, welche er später als die eine Seite von deren zwiefacher Aeußerlichkeit — nämlich a) im Dogma und b) in der religiösen Kunst — darthut, und vorher, indem er auch in der religiösen Kunst die Richtung des Denkens auf das Allgemeine hervorhebt, was aber in der Kunst zugleich ein Einzelnes werde, in dieser Beziehung von dem Stile sagt:

Differenz, nämlich diese: alle Kunst auch in der allergrößten Composition, und auch die, welche von einem Gesammtbewußtsein ausgeht, kann doch immer nur durch Einzelne heraustreten, gleichviel, ob es der Natur des Kunstzweiges nach mehr eine Einzelnheit ist, oder eine Zusammenstellung von Einzelnheiten. Nun aber haben diese selbst einen sehr differenten Werth in anderer Beziehung. Das Einzelne hat einen *symbolischen* Werth, in sofern ein Allgemeines in demselben zur Darstellung kommt, und das Einzelne, von diesem Zusammenhange abgesondert, ist eigentlich null. Dies bedarf allerdings noch einer bestimmteren Erklärung. Wir mögen das Einzelne nehmen aus dem Gebiet der Natur oder des menschlichen Seins, so ist doch immer alles Einzelne, was in der Kunst kann dargestellt werden, ein Moment der Thätigkeit einer bildenden Kraft. So ist der einzelne Mensch allemal anzusehen als das Resultat eben dieser Function des Geistes an sich, wodurch er einzelnes Leben wird. Jede Pflanze ist ebenso die Thätigkeit eines bestimmten Naturtypus, die in der Natur als bildende Kraft diese Formen beständig reproducirt.

„Wie demnach die religiöse Kunst eine Mannigfaltigkeit von Einzelnheiten werden muß, so muß auch (umgekehrt) das *Spiel* des Einzelnen noch, wenngleich untergeordnet, das Allgemeine in sich tragen. Daraus entstehen zwei Stile in der Kunst, der *religiöse* oder *heilige*, und der — nichtweltliche, das wäre zweideutig, weil wir in dem religiösen selbst die zwiefache Beziehung auf Gott und auf Welt haben, und auch etwas frivoles, denn dies bezeichnet schon die ausgeartete Einseitigkeit, sondern der *gesellige*. Nicht in dem Sinne, in welchem auch die Religion, weil nach Mittheilung strebend, gesellig ist, sondern in einem andern, weil alles Einzelne äußerlich ist, Masse fordert und sich ausbreitet, also auch nur im öffentlichen Leben bestehen kann. — Der relative Gegensaz vom religiösen und geselligen Stil geht durch alle Kunstzweige durch; in der Architectur Kirchen und Lustgebäude, in der Mimik die Begleitung religiöser Festzüge und die Maskerade, der Theatertanz; in der Musik Kirchen- und Opernstil; in der Poesie Tragödie, Ode und Tändeleien; in der Malerei Altargemälde und Decoration; in der Sculptur Götter, Heilige und das erotische Basrelief. In einigen mehr, in andern weniger, aber wir dürfen nur den Indicien des stärker geschiedenen nachgehen, um die Analogie überall zu finden."

Eine jede Einzelnheit also, die das zur Darstellung bringt, und bei der der Anschauende mit einer gewissen Nothwendigkeit darauf geführt wird, hat einen solchen Werth, den wir nicht besser, als durch symbolisch bezeichnen können. Hierbei ist aber die Frage, ob es nicht auch ein Einzelnes geben könne, das diesen Werth nicht habe; und so müssen wir sagen, was uns die Natur, die organische, oder die geistige in Verbindung mit der organischen wirklich giebt in ihren Erscheinungen, darin ist immer noch etwas anderes als jenes Hervorgegangensein des Einzelnen aus der plastischen Kraft; denn diese ist afficirt worden durch andere Naturbedingungen, und in sofern ist dies nur die Unvollkommenheit des Einzelnen. Indem nun aber in dem Künstler derselbe Typus, als ein Ideal gesezt, wirksam ist, und er in seiner idealen Gestaltung sich von jenen Bedingungen der Gebundenheit frei macht, so sind seine Productionen etwas anderes als dieses, jene Mitwirkung derselben hört auf, und es muß nun jedes Einzelne einen symbolischen Werth haben. So sind z. B. in der menschlichen Gestalt gewisse Verhältnisse festgestellt, aber mit einem gewissen Spielraum, die den Typus der menschlichen Gestalt bilden. Wenn eine menschliche Gestalt aus diesem Typus heraustritt und dieses Verhältniß zu sehr alterirt, so ist das ein Krankhaftes in der Gestalt, eine diesem einzelnen Leben inhärirende Unvollkommenheit. Da der Künstler keinen Grund hat, diese darzustellen, so kann auch seine Darstellung nie eine solche sein; und auf diese Weise kann es nichts geben als Symbolisches in der Kunst. — Aber was wir ebenfalls als eine fast durch alle einzelnen Künste hindurchgehende und in der ganzen Geschichte derselben höchst bedeutende Gattung aufgestellt haben, das Komische, erscheint gerade als das Gegentheil zu diesem Symbolischen. Fragen wir nun, worauf der Werth des Komischen beruht, so können wir es nicht anders auffassen, als daß der Künstler ein Einzelnes darstellt als Gegensaz zu diesem Symbolischen, und, wie schon gesagt, beschränkt es sich nur auf das Gebiet des

menſchlichen Seins, indem es keinen Sinn hat, außer dieſem ſolche Darſtellungen zu geben, weil nur in dem Gebiet der Freiheit dieſes als Thätigkeit vorkommen kann. Daß nun auch das Einzelne, abgeſondert von jenem Symboliſchen, gleich null ſei, erklärt ſich ſo. Iſt etwas unvollkommen, ſo iſt dieſes für den Kunſtwerth der Geſtaltung und der freien Productivität null; wenn aber an einer einzelnen Geſtalt nichts auf andere Weiſe beſtimmt iſt, als durch ein Einwirken von fremden Motiven und abweichend von dem Typus, der das einzelne Leben hervorbringt, ſo iſt es nach allen Seiten hin null. Dies iſt das, was in allen komiſchen Geſtaltungen heraustritt; aber dadurch wird dieſes Einzelne gerade doch ein Symboliſches der Darſtellung, und zwar von dieſem Nullwerth des Einzelnen aus. Deshalb kann man nicht ſagen, daß dieſes Spiel mit dem Einzelnen in ſeiner Nullität (worin das Komiſche eben beſteht) etwas Geringes ſei, indem es gerade dadurch Symbol wird; aber wenn man das Einzelne als ein ſolches Symbol, was auch ein Ideal iſt, darſtellt, ſo wird es da als einzelnes vernichtet, und iſt nur die Darſtellung des bildenden Typus ſelbſt, hat aber als einzelnes keine Realität mehr. Wenn auch der ſo dargeſtellte Menſch ein ganz beſtimmter Character iſt, aber zugleich eine ſolche Modification einer wirklichen Exiſtenz, ſo hat das Dargeſtellte dennoch einen rein ſymboliſchen Werth, und iſt mit dieſem rein vernichtet; und indem auf ſolche Weiſe überhaupt das Einzelne, in ſeinem rein ſymboliſchen Character dargeſtellt, ſogleich in ſeiner Poſition für die Wirklichkeit vernichtet, und umgekehrt das Einzelne in ſeiner Nullität als Gegenſaz zu dem Symboliſchen aufgefaßt und dargeſtellt wird, ſo iſt beides ſich vollkommen gleich; und indem von jener Nullität auch ein Symbol möglich iſt, ſo ſteht das Komiſche parallel dem andern.

Bisher haben wir von der Kunſt geſprochen in ihrem Sein und Weſen, jezt aber tritt eben aus dem Vorigen, daß nämlich der Gegenſtand den Werth nicht different macht, eine andere

Frage und zwar darüber entgegen, was wohl in der Kunst das Vollkommene sei. Da wir hier auf ein viel besprochenes und streitiges Gebiet kommen, so müssen wir uns erst über die Principien verständigen, wie weit sie allgemein fixirt werden können. Wenn aber auch auf eine allgemein gültige Weise dieser Begriff aufgestellt werden kann, so wird doch in Beziehung auf das einzelne Urtheil, welches wir Geschmacksurtheil nannten, eine große Differenz eintreten, indem bei demselben Begriff der Vollkommenheit dennoch zwei ein Kunstwerk different beurtheilen können. Diese Differenz müssen wir im Voraus als möglich ansehen.

Aber wenn wir untersuchen, wie wir zu einem solchen Begriffe der Vollkommenheit gelangen, der dann doch den Maaßstab für die Beurtheilung der Kunstwerke in sich schlösse, so fragt es sich noch, ob ein solcher Begriff gemeinschaftlich für alle Kunst sein werde, oder ob man in jeder einen besondern aufstellen müsse; und diese Frage ist in der That sehr schwierig zu beantworten. Gehen wir davon aus, es müsse ein jeder Zweig der Kunst nothwendig einen besondern Begriff der Vollkommenheit haben, so fragt sich, wie weit unter dieser Voraussezung dennoch der allgemeine Begriff der Kunst bestehen könne. Ehe wir auf die Verschiedenheit der Künste kamen, sind wir bei unserer Deduction derselben von einem völlig gemeinsamen Punkte ausgegangen, läßt sich nun von hier aus ein solcher Begriff von Vollkommenheit construiren, dann giebt es auch einen gemeinschaftlichen für alle Künste. Freilich könnte er nur in dieser gemeinsamen Region seinen Siz haben, und es versteht sich von selbst, daß er in jeder Kunst sich anders modificiren müßte. Fänden wir ihn dagegen nicht, so müßten wir auch den Begriff der Kunst selbst, sofern er einer ist, in Zweifel ziehen. Denn ist es einer, so muß er auch ein Maaß haben. Nun haben wir aber von einem solchen gemeinsamen Punkt aus nicht nur in seinem Anfange die Richtung auf die freie Productivität ge-

nommen, sondern auch in dieser schon einen Gegensaz des Kunstlosen und dessen, was das Element der Kunst in sich trägt, aufgestellt; wenn wir diesen Gegensaz festhalten, so scheint es, daß das, was Kunst wird, aber sich nur wenig von dem verwandten Kunstlosen entfernt, nur unvollkommen als Kunst ist, und wird dann dieses gemeinsame Element und dieser Gegensaz des Kunstlosen und Künstlerischen zusammengefaßt, so muß dann darin die Möglichkeit liegen, den Begriff der Kunstvollkommenheit in seiner Allgemeinheit aufzustellen, und zwar so, daß in jedem Zweige eine besondere Anwendung auf den eigentlichen Typus der einzelnen Kunst stattfindet. Jenes allgemeine Element haben wir durch alle einzelnen Künste durchgeführt, so daß wir überall eine freie Thätigkeit aufzeigten in dem, was Productivität des Geistes ist; wir haben aber hier immer nur von dem Einzelnen als solchen, so wie von der Thätigkeit und deren Resultat als einzelnen Momenten geredet. Ebenso haben wir den Gegensaz zwischen dem Kunstlosen und dem, was Kunst werden kann, rein hieraus entnommen. Hierauf werden wir zurükkgehen müssen, um den Begriff der Kunstvollkommenheit in seiner ganzen Beziehung hinzustellen.

Sehen wir hier auf den ersten Anfang zurükk, so ist jeder geistige Lebensmoment, rein als Zustand des menschlichen Lebens betrachtet, ein Product aus zwei entgegengesezten Coefficienten, der Spontaneität oder Selbstthätigkeit und der Receptivität oder Empfänglichkeit. Wir haben nun die Kunst zunächst durchaus auf das Gebiet der Spontaneität versezt, und nun gesagt, wenn wir uns einen Moment denken, der überwiegend der Selbstthätigkeit angehöre, aber doch bestimmt sei durch das Gesammtafficirtsein in bestimmten Momenten, so hat er in sofern auch seine Beziehung auf dieses Gesammtafficirtsein, d. h. auf die Gesammtheit der Relationen des Aeußern, und dies nannten wir die gebundene Thätigkeit. Ist nun aber jeder Moment aus diesen zwei Coefficienten zu construiren, und besteht doch die Kunst, wie

wir früher gesagt, in einer Richtung auf die freie Productivität, die also nicht gebunden wäre, so scheint dies ein Widerspruch zu sein. Die Sache verhält sich aber so. Wenn wir uns einen Moment von Kunstthätigkeit in seiner Wirklichkeit denken, so finden wir auch immer jene beiden Coefficienten darin; denn daß der Einzelne in diesem bestimmten Moment eine Kunstthätigkeit ausübt, und daß sie diese oder jene Richtung nimmt, ist immer bedingt von der Gesammtheit der Relationen; also Kunstthätigkeit in die Erscheinung tretend macht keine Ausnahme von jenem Saze, daß jeder Lebensmoment von beiden Coefficienten gebildet sei; dabei besteht aber unsere Erklärung sehr wohl, daß der Kunstgedanke seinem Inhalt und eigenthümlichen Wesen nach betrachtet, aber nicht durch die Gesammtheit der gegebenen Relationen bestimmt sein soll. — Nun aber fragt es sich, wie es um den Gegensaz des Kunstlosen und dem, was Kunst wird, stehe. Diese Richtung auf freie Productivität faßten wir in ihrer gänzlichen Sonderung von der Wirklichkeit des Lebens, und fanden sie so im Traum, und verfolgten dann diese Analogie weiter. Daß einer das eine Mal so, das andere Mal anders, oder auch bald dies, bald das träume, und das eine Mal eine Erinnerung davon habe, das andere Mal nicht, dieses alles wird seinen Grund in den verschiedenen Lebensfunctionen haben; dies ist aber hier nur die Wirklichkeit des Moments, der Inhalt der Traumbilder selbst ist die freie Productivität. Fragen wir nun nach dem Kunstlosen hierbei, so ist gleichfalls, wie gesagt, hier eine Differenz, indem es möglich ist, daß im Traum eine Conception zu Stande kommt, die sich in dem Wachen fortpflanzend und von den Erinnerungen im wachen Zustande ergriffen, den Prozeß durchzumachen vermag, Kunst zu werden, und so ist dann ein ein wahres Kunstelement in diesem Zustande des Traumes hervorgebracht worden; und so hätten sich auch eine Menge Traditionen der Art nicht erzeugen können, wenn nicht eine Wahrheit darin wäre. Nun aber hat der Traum sein Wesen darin,

daß in ihm selbst eine solche Beschaffenheit der Bilder rein zufällig ist. Soll nun der Zustand des Traumes als Grundtypus des Kunstlosen in der Wirksamkeit dieser Richtung auf die freie Productivität aufgestellt werden, so ist das eigentliche Wesen desselben das durchaus Chaotische, und dieser Begriff ist hier ganz so zu fassen, wie auf dem Gebiet der Natur und in der Metaphysik, nämlich als das Unbestimmte im Gegensaz von Einheit und Vielheit, und jenes Unbestimmte denken wir uns, wenn wir von einem Chaos reden, als jenem geordneten Sein vorangegangen; was in dem geordneten Sein auf eine bestimmte Weise auseinander ist, das ist hier als auf eine unbestimmte Weise ineinander und als die Beziehung einer unbestimmten Mannigfaltigkeit. So ist auch dies das Wesen des Traumes, daß nichts einzelnes darin eine Festigkeit hat, sondern alles in einander übergeht und verworren ist, woraus sich erst Einheit und Vielheit herausscheiden muß. Verfolgen wir die Analogie weiter, so sind dem Traum im wachenden Zustande am meisten entsprechend die dunkeln Bilder und Vorstellungen. Den Gegensaz hierzu können wir nur in dem Aufgehobensein jener Verworrenheit finden, und also nur in der Analogie dieser Productivität mit der Wirklichkeit selbst, nämlich in dem bestimmten sich gegeneinander Stellen von Einheit und Vielheit. Wird dies durch einen ganz allgemeinen Ausdrukk bezeichnet, so ist es dies, daß jedes ein Gemessenes sei, bestimmt gegen das andere, und bestimmt in sich selbst als eine Einheit, in der es aber wieder Mannigfaltigkeit ist, und bestimmt gegen alles andere durch Differenzen, die sich wieder auf Gegensäze zurükkführen lassen. Diese Bestimmtheit ist der Character der Wirklichkeit, wodurch das ganze Sein eine Welt wird, denn in dieser Bestimmtheit liegt auch schon das Verhältniß der Subordination des Besondern zu dem Allgemeinen und der Coordination des Einzelnen zu dem andern. Indem wir nun in der kunstlosen Productivität diese Unbestimmtheit dem Einzelnen beilegen, von demselben aussagend,

daß es sich nicht fixiren lasse, so ist dies die Richtung der Betrachtung auf das Elementarische, und das eben aufgestellte Merkmal der Gemessenheit ist das Wesen der elementarischen Vollkommenheit im Gebiete der Kunst. Dies wird sich mit großer Leichtigkeit durch alle Kunstgebiete hindurchführen lassen, aber es ist auch damit noch sehr wenig gesagt. Im strengsten Sinne elementarisch genommen ist z. B. der Unterschied zwischen dem Ton und Laut der, daß jener ein schlechthin Gemessenes, dieser ein relativ Unbestimmtes ist; will man die Betonung der Rede auf musikalische Differenz zurükkführen, so ist eine Modulation von Höhe und Tiefe da, aber das Einzelne ist nicht so gemessen, vielmehr Irrationalität des einen gegen das andere, und das rein Gemessensein ist vielmehr Merkmal der Kunst. Dasselbe gilt von den mimischen Bewegungen; was rein und ursprünglich aus einem bewegten Gemüthszustande hervorgeht, ohne daß die Kunstrichtung dazwischen tritt, kann nur ein Ungemessenes sein, finden wir bestimmte Gemessenheit, so denken wir sogleich an eine künstlerische Tendenz, sei das Mimische bei der Rede oder im Tanze. Dies trifft aber nur die allererſten Elemente. Wenn wir aber von diesen angeführten Kunstzweigen weiter fragen, in welchem Umfange dieses Merkmal in den bildenden Künsten gilt, so gerathen wir schon in Verlegenheit, weil sich da das rein Elementarische nicht auf solche Weise sondert. Wenn man sich aus einem Bild eine einzelne Linie denkt, so hat die Frage, ob diese Linie für sich aufgefaßt ein Kunstwerk sei, gar keinen Sinn, sondern eine jede kann dies sein, wenngleich auf andere Weise. So wie sich etwas Architectonisches findet an einem Werke der Kunst, so hat die gerade Linie da auch ihren Ort, wo sie vorkommen kann, oder nicht; und so steigert sich wesentlich der Begriff des Elements. Ebenso auch in Beziehung auf die redenden Künste; wollte man da das Wort als Element ansehen, so würde man schwerlich im Allgemeinen entscheiden können, ob das Element ein poetisches sei, oder nicht. Es giebt

zwar in jeder Sprache ein besonderes Gebiet, welches sich ausschließlich auf die Poesie zurükkführen läßt, und ein solches, was man ausschließt von derselben, aber für die einzelnen Elemente ist dies kein Kriterium, denn das am meisten Unpoetische kann im Komischen vorkommen, und das am meisten Poetische in einem prosaischen Abschnitte. Demnach ist dieses erste Merkmal des Elementaren nicht in gleicher Weise anwendbar auf die verschiedenen Künste, sondern es zeigt sich sogleich, daß der Begriff, den wir aufstellen können, wie schon gesagt, in jeder einzelnen Kunst müsse seine besondere Anwendung und Modification erhalten, und daß er somit als allgemeines gar keine Wahrheit hätte, sondern nur Abstraction wäre.

Fragen wir nun, ob es noch einen andern gemeinsamen Begriff der Vollkommenheit in allen Künsten gebe, so müssen wir wieder auf unsern Anfangspunkt zurükkgeben und untersuchen, ob sich dies aus dem Gegensaz des Kunstlosen und Kunstmäßigen, und also aus der Betrachtung des Künstlerischen in dieser entgegengesezten Beziehung entwikkeln lasse. Wenn wir die Zustände des Traums und seine Fortsezung im Wachen betrachten, so ist es immer auch ein Zusammensein oder eine Aufeinanderfolge von vielen solchen Elementen, und es fragt sich nur, wie diese sich abschließen, um zu sehen, ob sich auf diese Weise das Kunstlose von dem Kunstgemäßen auch auf so ganz allgemeine Weise unterscheidet. Der Traum zeigt sich auch bisweilen in der Form eines abgeschlossenen Ganzen, wo das Verworrene nur als das Untergeordnete erscheint; und es läßt sich dies auf gewisse Weise wegnehmen und verdekken, so daß ein Ganzes übrig bleibt. Aber so wie im Traum, daß ein Element als Kunstthätigkeit entstehen kann, rein zufällig ist, so ist auch dieses Abgeschlossensein rein zufällig, und in dem dem Traum analogen Zustande kommt dies gar nicht vor, so daß, wenn wir beides als eins sezen, jenes als Ausnahme ganz und gar verschwindet; denn es gehört zu dem Wesen dieser Thätigkeit, daß sie sich nicht ab-

schließt, sondern sich verliert, und daß sie eben so gut hätte fortgehen, als sich früher abschließen können, das heißt, daß sie ihrem Wesen nach ein Unbegrenztes bleibt.

Indem wir so den Gegensaz des Chaotischen und des Gemessenen näher bestimmt, und als das Elementarische die organische Vollkommenheit, d. h. das als Ganzes vollkommen begrenzt und in sich abgeschlossen sein gefunden haben, so erscheint dieses Resultat für die Kunst noch geringfügig, und doch giebt es auch hier noch Einwendungen dagegen. Denken wir uns eine Landschaft, oder ein historisches Bild, so finden wir dort Baummassen, hier Menschenmassen, welche nicht bestimmt unterschieden sind, und es gehört überhaupt mit zur Wahrheit der Darstellung, daß im Hintergrund die Dinge nicht bestimmt zu unterscheiden sind, sondern in einander verlaufen, weil nur so die Ferne angedeutet werden kann; und was auf der andern Seite die organische Vollkommenheit als Ganzes betrifft, so hat man allerdings verschiedene Darstellungen von der epischen Dichtkunst der Alten, aber eine sehr geltende ist die, daß eine solche Dichtung gar kein bestimmtes Ende hat, sondern noch weiter hätte fortgeführt werden können, wie denn auch Göthe die Iliade weiter zu führen suchte bis zum Tode des Achilles, dann kann man die νόστοι u. s. w. anfügen, und so wird es ein Unübersehbares. Eine andere Ansicht machte sich auch geltend, daß es sehr zweifelhaft sei, in wiefern dieses homerische Gedicht vom Anfange an ein Ganzes gewesen sei, und nur die einzelnen Gesänge seien ein Ganzes gewesen und der Faden der Zusammenstellung habe nur in dem Dichter gelegen; die damalige Art des Vortrags der Gedichte habe ein solches Ganze gar nicht gelitten, sondern ihr Maaß gehabt in den einzelnen Gesängen. Beides hat etwas für sich, aber das leztere rechtfertigt doch nicht unsere Aufstellung, denn es ist keineswegs jeder Gesang für sich betrachtet auf gleiche Weise wie der andere ein Ganzes in Beziehung auf die Selbstständigkeit des Anfangs und des Endes.

Also bleibt in Beziehung auf diese Gattung der Begriff der organischen Vollkommenheit immer etwas sehr problematisches. Beide Resultate sind offenbar sehr unzureichend, und entsprechen dem Begriff der Vollkommenheit eines Kunstwerkes gar nicht. Denkt man sich, ein landschaftliches oder historisches Bild hätte das nicht an sich, daß die Gestalten verschwimmen, und man wollte darin die ganze Vollkommenheit sezen, daß das Einzelne gemessen wäre, so würden sich dabei noch eine Menge Einwendungen machen lassen, und nicht blos solche, die sich von selbst verstehen, wenn wir die andere Position, die wir aufgestellt haben, hinzuziehen; es könnte ja reine Nachbildung eines Gegebenen sein, und wäre mithin keine freie Productivität. Aber wie viele Landschaften giebt es nicht, die durchaus Portrait sind, Nachbildung einer bestimmt vorhandenen Gegend, ja giebt sich eine Landschaft für eine reine Composition, so machen wir ganz andere Anforderungen an sie, und viele haben ein schwächeres Interesse an solchen. Was sollen wir zu dem Portrait sagen, ist dies aus der Kunst ganz auszuschließen? Die größten Künstler haben diese Gattung nicht verschmäht, und wie viele historische Gemälde rechnen sich dies nicht zum Verdienst an, daß sie eine Menge Personen mit der Treue des Portraits darstellen. So scheint das bisher allgemein Aufgestellte, wenn wir es auf die wirkliche Beurtheilung der Kunstwerke anwenden, sich nicht zu bewähren; sondern gerade umgekehrt müßten wir sagen, eine Landschaft, die nur Abbildung einer Gegend ist, ist nicht Kunstwerk. Daher scheint es auch auf alle Weise, als wenn wir den Begriff der Kunstvollkommenheit noch gar nicht richtig erfaßt hätten. Wir mußten auf das eigentliche Wesen der Kunst sehen, und in Beziehung darauf haben wir jene Principien aufgestellt, nun mußten wir das Vollkommene und Unvollkommene in der Kunst unterscheiden, aber das eine reicht nicht zu, und das andere schließt etwas aus, was sich immer in den Künsten findet.

Um nun dieses in Uebereinstimmung zu bringen, wollen wir jezt den umgekehrten Weg einschlagen und, zunächst den Begriff der elementarischen Vollkommenheit fallen lassend, zuerst nach der Vollkommenheit des Ganzen eines Kunstwerkes fragen, und dabei die selbstgemachte Einwendung sogleich auffassen. Unsere erste Vorstellung, die wir von der organischen Vollkommenheit eines Kunstwerkes gegeben, war diese, daß es müsse ein vollständig begrenztes sein. Dies konnte eine Landschaft auch sein, aber wenn sie so eine rein wirkliche wäre, so würde sie im Widerspruch mit dem Wesen der Kunst sein, demgemäß sie nur freie Productivität sein soll. Fragen wir, ob die Landschaft in der Wirklichkeit eine begrenzte sei, so ist sie dies offenbar nicht, und es ist also diese Begrenzung die freie Productivität des Künstlers. Denken wir uns den Künstler, wie er aus mehrerem ihm schon in der Natur Gegebenen, aber nicht Begrenzten und Gesonderten sich eines begrenzt, und die Landschaft als ein Ganzes producirt, so wird die Gegend als das ihm materiell Gegebene in der Natur so verschieden sein, daß, — indem er die Totalität producirt und sich also einen Rahmen sezt dadurch, daß er aus dem Gegebenen einiges aufnimmt, anderes ausschließt, — er in dem einen Falle dem Gegebenen in größerem Maaße wird treu bleiben können, und in dem andern mehr abändern muß, damit es ein Kunstwerk sei. Das Gegebene verhält sich also zum Kunstwerke nicht so, daß dieses, weil es kein Vorhandenes abbildet, Werk der freien Productivität sei, sondern das Einzelne wird durch das Ganze bestimmt, und dieses leztere ist rein Werk der freien Productivität. Ob der Künstler, nachdem er das Ganze gesezt hat, nun die einzelnen Theile mehr oder weniger nach dem Gegebenen abbildet, ist wieder Sache seiner freien Productivität; das Einzelne giebt er nicht so wieder, wie es gegeben ist, und weil es so gegeben ist, sondern diese Uebereinstimmung ist mehr zufällig, und vergleicht man die Kunst mit der Natur, so wird man unzählige Abweichungen finden.

Allein in seiner freien Productivität ist er doch zugleich an die Natur gewiesen, sie hat diesen organischen Typus zu diesem ursprünglichen Stoff, wie er ihm auf ideale Weise einwohnt; und wenn er etwas anderes producirte, was in der Natur nicht nachzuweisen ist, so würde man ihn tadeln. Wenn ein Maler phantasirte Bäume aufstellte, so wäre dies ein Fehler, weil es zu keinem Gegebensein gehörte, und der Naturtypus in ihm nicht productiv gewesen wäre. Wie im Räumlichen, so ist es auch in Beziehung auf das Zeitliche. Der historische Moment ist für den Künstler gar nicht als ein Ganzes gegeben, sondern er ist nur ein Uebergangspunkt im geschichtlichen Fluß, und es ist die freie Productivität des Künstlers, die ihn fixirt. Wenn wir uns, was das Portrait betrifft, den einzelnen Menschen in einer gemeinsamen Handlung mit andern denken, und so, daß aus einem solchen Fließenden heraus der Künstler einen Moment fixiren kann, so ist der Moment in dieser Abgrenzung das Werk seiner freien Productivität. Aber nun kann er die einzelnen Personen, entweder wie sie ihm gegeben sind, nehmen oder wenn sie ihm nicht gegeben sind, so muß er sie frei produciren, aber wollte er sie ganz frei von den Bedingungen der Wirklichkeit produciren, so verhielte sich dies wie bei jenen phantastischen Bäumen. Denken wir uns aber das Portrait als Einzelnheit, so kann in einem wirklich gegebenen Moment die Gestalt nicht dargestellt werden, in der Wirklichkeit dagegen ist sie immer in einem gegebenen Moment; es ist also die freie Productivität des Künstlers, welche davon abstrahirt, und die Gestalt so fixirt, wie alle Momente, die sie im Leben gehabt oder durchbilden kann, daraus verstanden werden können; denn jeder Mensch hat sein Ideal, woraus sich alle seine Momente begreifen lassen, und in diesem muß er gefaßt, und alle einzelnen Alterationen, die etwa vorkommen können, müssen diesem untergeordnet werden; aber freilich der einzelne Mensch ist nie als ein solches reines Ideal seiner selbst gegeben, daß jeder Moment seines Lebens aus dem gegen-

wärtigen anzuschauen wäre. Dies ist Sache des Künstlers und seiner freien Productivität, und der Künstler, der dieses nicht kann, wird niemals ein solches Portrait machen, was als Kunstwerk angesehen werden kann. Das Verhältniß der freien Productivität zur Wirklichkeit ist also auch in dieser Gattung auf eine besondere Weise modificirt, aber im Wesentlichen dasselbe. Nun ist die Anwendung davon auf die in einem Moment zusammenwirkenden Menschen sehr leicht zu machen; denn sie lassen sich nicht in diesem gegebenen Moment nur fixiren, sondern der Künstler muß sich aus jenem idealen Bilde, das er sich von ihnen gemacht hat, den Moment construiren.

Wenn wir dieses Fixiren und Begrenzen jenes allgemeinen Flusses der Wirklichkeit recht ins Auge fassen, so läßt sich auch das über die epische Dichtkunst der Alten gesagte einigen, und auf unsere ursprüngliche Position zurükkführen. Denn denken wir uns eine Reihe von solchen zusammengehörigen Ganzen, wie jene Gesänge, so ist jedes für sich ein Begrenztes geworden durch den Dichter, und wir mögen nun das Gedicht oder die einzelnen Gesänge als Eins ansehen, so beruht die Einheit derselben doch darauf, daß die Thatsache im Ganzen als bekannt vorausgesezt und daraus die einzelnen Momente als Ganzes fixirt werden konnten. In einem ganz andern Falle befindet sich der Dichter bei einer Begebenheit, die nicht in dem Munde des Volkes ist, und die nur durch denselben in den Mund des Volkes kommen soll; dann müßte das Ganze weit bestimmter abgegrenzt sein durch Anfang und Ende. Die Gesänge der Iliade sind nur Kunstwerk unter der Voraussezung, daß der Gesammtstoff den Hörenden gegenwärtig war, und jeder sich orientirte, der Sänger mochte anfangen, wo er wollte. So ist kein Widerspruch gegen jenes allgemeine Element der organischen Vollkommenheit. Die Begrenzung liegt darin, daß der Dichter nicht über das hinausgeht, was vorbereitet ist in den Zuhörern, und da begrenzt er sich sein Ganzes durch freie Productivität aus einem Gegebenen;

und ob etwas Ganzes sei, oder nur als Bestandtheil desselben angesehen werden solle, dies ist davon abhängig, ob es auf dem dem Dichter und den ursprünglichen Zuhörern gemeinsamen Gebiet ein solches begrenztes Ganze gewesen ist.

Sagen wir nun, von diesem Moment der organischen Vollkommenheit ausgehend, daß diese Vollkommenheit eines Kunstwerkes als Ganzes zunächst darin bestehe, daß es ein in sich vollkommen abgeschlossenes sei, so liegt darin zweierlei, nämlich 1) daß das Ganze, wenn es da ist, nichts vermissen läßt, und also derjenige, für den das Kunstwerk dargestellt wird, nicht mit einer gewissen Nothwendigkeit über dasselbe hinausgetrieben werde, sondern im Kunstwerk als einer Totalität seine Beruhigung finde. Es muß dabei also auch die einzelne Thätigkeit bestimmt werden, und wir können die organische Vollkommenheit eines Kunstwerkes nicht nur von den einzelnen Theilen aus bestimmen, sondern sie muß sich auch rükkwärts von dem Ganzen aus entscheiden, und so mußte natürlich das unzureichend erscheinen, was wir blos von den einzelnen Elementen aus sezten; denn dadurch, daß die einzelnen Theile ein vollkommen Gemessenes sind, ist noch nicht die Beziehung zum Ganzen ausgedrükkt, und es ist also mehr die conditio sine qua non, als daß dadurch die Vollkommenheit des einzelnen Kunstwerkes erschöpft würde. 2) Wenn das Kunstwerk soll vollkommen in sich begrenzt sein, so muß auch außerdem nichts in demselben sein, was nicht wesentlich hinein gehörte, denn sobald wir fremdartiges darin finden, so ist es nicht wesentlich durch sich begrenzt. — Es mag also ein einzelner Bestandtheil jene Kunstvollkommenheit noch so vollständig in sich tragen, so ist er doch verwerflich, wenn er nicht im Ganzen nothwendig ist, und durch dasselbe bestimmt wird.

Hier finden wir den Uebergang von dem, was uns als eine unzureichende Bestimmung erschien, zu dem was wir suchen, wie nämlich die Kunstvollkommenheit bestimmt werden soll; doch ist zunächst von dem schon Gefundenen hierin eine weitere Anwen-

dung zu machen. So wie man von Elementen und Bestandtheilen eines Ganzen redet, so ist dies etwas völlig unbestimmtes, wenn man sich nicht vorher verständigt hat über das Verhältniß vom Ganzen und Theil. Die Einwendung, die wir gemacht in dieser Beziehung, daß es Kunstwerke gebe, in denen ihrer besondern Natur nach nothwendig Elemente vorkämen, die nicht in sich gemessen und von andern unterschieden sind, ist so zu widerlegen, daß die einzelne Gestalt für sich gar nicht ein Bestandtheil des Gemäldes ist, sondern nur mit ihrer Beleuchtung zusammen, denn die Malerei producirt die Gestalten nur in ihrem Lichtverhältniß; und so ist demnach die einzelne Gestalt, sei es Mensch oder Baum oder was sonst, die in einer solchen Masse einen Hintergrund bilden hilft, gar nicht organischer Bestandtheil, sondern nur die Masse, weil diese in der Beleuchtung ihre Einheit hat; wäre das Einzelne unterscheidbar, so würde das Ganze verlezt, denn es könnte sonst nicht die Ferne dargestellt werden, vielmehr ist der ganze Hintergrund organischer Bestandtheil; Haupt-Figuren des Gemäldes haben freilich jede ihre eigene Beleuchtung und sind organischer Bestandtheil, die sich aber in der Masse verlieren, sind es nicht. Die Einwendung beruht also nur darauf, daß nicht bestimmt war, was als wirklich organisches Element, als partielle Einheit im Ganzen angenommen werden kann. So kommt es also darauf an, jenen allgemeinen Begriff auf die einzelnen Kunstzweige mit Bestimmtheit anzuwenden, und sich in Beziehung auf jeden einzelnen darüber zu verständigen, was als organischer Theil anzusehen sei. Wir können hierbei nur von dem ausgehen, was wir über die Hervorbringung des Kunstwerkes gesagt haben, indem nämlich hier die dem Geist und der Natur identischen Formen in der freien Productivität des Einzelnen hervortraten. Dabei war nicht zu übersehen die allgemeine Form des Seins, nämlich das Verhältniß des Allgemeinen zu dem Besondern und Einzelnen. Wo dies in seiner bestimmten Entgegensezung hervortritt, da liegt

auch immer das zu Grunde, daß das Einzelne, in seiner Gesammtheit gedacht, die allgemeine Form der Kraft erschöpft. Dies gilt von allen Formen des Lebens, und dabei bleiben wir stehen, da alles nicht Lebendige kein selbstständiges Element sein kann. Was ist nun darunter zu verstehen, wenn wir sagen, das Einzelne müsse in sich vollkommen gemessen und von allem andern, und zwar, worum es sich hier handelt, von allem andern dem dargestellten Einzelnen Analogen und Dazugehörigen, unterschieden sein? — Das Verhältniß des Einzelnen zur Gattung ist ein verschiedenes auf verschiedenen Stufen des Seins. An den Menschen machen wir den Anspruch, daß jeder Einzelne auf eine eigenthümliche Weise, d. h. verschieden von allen Andern durch das ursprüngliche Gesetztsein, nicht durch äußere Umstände bewältigt, den gemeinsamen Typus der Menschheit darstelle. Aber wir machen dabei innerhalb des menschlichen Lebens noch einen besondern Unterschied; es ist nämlich eine Erfahrung, daß hier zwischen verschiedenen Völkern und Bildungsstufen eine bedeutende Abweichung von einander stattfindet, indem dieses Individuelle in einigen mehr entwikkelt ist als in andern, und es bleibt bei dieser Behauptung noch die eigene Fähigkeit zu unterscheiden und davon abzusondern, daß wir in verschiedenem Grade im Stande sind, das Eigenthümliche herauszufinden. Es wird uns so bei weitem leichter, bei europäischen Völkern die Eigenthümlichkeit der Gestalt von dem nationalen Typus zu unterscheiden als bei entfernteren Völkern. Aber diese unsere Fähigkeit ist nicht das Maaß von der verschiedenen Entwikkelung des Individuellen, da wir es bei näherer Bekanntschaft doch auch da unterscheiden, nur als ein geringeres und mehr sich verlierendes. Das Resultat ist demnach dieses, daß das Gemessene des Einzelnen darin besteht, daß die menschliche Gestalt, die der bildende Künstler entwirft, und ebenso das innere geistige Bild eines Menschen, in einem Dichter seinen bestimmten Ort habe in der Gesammtheit des menschlichen Seins, und daß es als ein solches Eigenthümliche

durchgeführt und anerkannt sei. Dasselbe gilt auch von den untergeordneten Gegenständen; der Landschaftsmaler, der Baumgruppen darstellt, soll ebenso das in der Gattung Individuelle geben, aber so wie er einzelnes hervorhebt, das Einzelne als Individuelles. So erscheint uns die eigentliche Bedeutung der Kunstproduction aufs neue in ihrem wahren Werthe, indem sie nichts anderes ist, als die freie, aus der Selbstthätigkeit des Geistes hervorgehende Wiederholung dessen auf ideale Weise, was die Natur auf reale Weise vor unsern Augen thut, d. h. die Art, wie sich das Einzelne producirt aus dem allgemeinen Typus in der Idee ist dasselbe, als das, wie sich etwas aus der allgemeinen Naturkraft als Einzelnes producirt. Bedenken wir aber, daß jeder Künstler derselben Art wieder ein eigenthümlicher ist, und daher auch diesen Prozeß auf eine eigenthümliche Weise realisirt, wie man denn auch sehr häufig die einzelnen nach der Auffassung des einen gegen die des andern unterscheidet, so sehen wir, daß jeder noch eine eigenthümliche Art hat, wie derselbe Typus sich in ihm zum einzelnen gestaltet; und so ist die Kunstthätigkeit die wahre Ergänzung der Natur, indem der Reichthum der Production hier ein weit größerer ist, weil er in jedem ein anderer wird, als er in der Natur sein kann. Dies ist der eigentliche Sinn des Merkmals, das wir als elementarische Vollkommenheit aufgestellt haben, daß jedes Einzelne ein vollständiges Ganze sein soll. — Wo nun das Einzelne zugleich das Ganze ist, wie bei einer Statue, da muß es eine Möglichkeit geben, die beiden Merkmale, die elementarische und organische Vollkommenheit, auf einander zurükkzuführen. Aber dies kann nicht in das Allgemeine gehören, weil es nicht für alle Künste paßt. — Es ist jedoch auch dieses Gemeinsame wieder in jeder Kunst auf ihre eigenthümliche Weise zu verstehen. So ist in der Malerei immer darauf Rükksicht zu nehmen, daß hier nicht die Form an und für sich Bestandtheil des Ganzen ist, sondern nur in ihrem Beleuchtungsverhältniß, d. h. in dem

Verhältniß ihres Zusammenseins mit Anderem durch das Medium des Lichtes; es ist mithin eben sowohl die Productivität des Geistes in Beziehung auf die einzelne Gestalt, wie die Productivität für die Wirkungen des Lichtes auf diese Form zu beachten; und dies ist eben das, was wir schon im Allgemeinen als die Differenz zwischen Malerei und Bildhauerei angegeben haben.

Wir müssen aber unsere Betrachtung noch weiter fortsezen. Wo nämlich das Einzelne in dem Kunstwerk in gewissem Zusammenhange mit der Wirklichkeit steht, da scheint nun doch der Ort der Anwendung unsres Merkmals ein anderer. Ist so das Ganze des Kunstwerkes etwas Historisches, so kommt alles darauf an, wie viel davon wirklich gegeben ist. Die mythologischen Cyclen, welche die Alten vorzüglich bearbeiteten in ihren Tragödien, waren, streng genommen, gar nicht etwas Historisches, sondern aus dem Gebiet der Sage, aber doch auf gewisse Weise bestimmt. Es giebt etwas Characteristisches, aus welchem ein Oedipus nicht herausfallen durfte, aber keineswegs kann man behaupten, daß der Oedipus des einen Dichters derselbe sein mußte, wie der eines andern. Aber wenn wir ein Thema aus einem geschichtlichen Gebiet nehmen, so ist dies ein weit mehr bestimmt Gegebenes; dennoch ist hier für verschiedene Künstler eine große Differenz. Wenn der Maler einen dergleichen Gegenstand bearbeiten soll, und es giebt schon getreue Abbildungen von der Person, so darf er sich nicht davon entfernen, aber doch muß auch in einem solchen Einzelnen die freie Productivität ihren Ort haben. Wie schon gesagt, ist der Einzelne schon dadurch das Resultat der freien Productivität, daß ihn der Künstler in keinem wirklichen Moment darstellt, sondern so, daß sich alle wirklichen Momente aus dem dargestellten müssen begreifen lassen, und das, was wirklich vorkommt, diesem untergeordnet ist. Dieses nun findet in Beziehung auf das Gegebensein keine Schwierigkeiten, weil das nicht vorkommen kann, daß die handelnde Person in einem wirklichen Moment der Handlung so-

gleich kunstgemäß erschiene. Was dagegen jene Unterordnung des Wirklichen betrifft, so läßt sich dies sogleich an einem Beispiel deutlich machen. Raphael z. B. hat einen Freund im Act des Violinspiels gemalt; das Wirkliche hier ist dem Idealen untergeordnet. Es wurde dies wahrscheinlich gewählt in Beziehung auf die ganze Persönlichkeit des Dargestellten, aber es mußte so geschehen, daß darin nicht ein bestimmter Moment der musikalischen Darstellung abgebildet ist, sondern daß es auf alle Momente übergetragen und diese daraus construirt werden konnten; dies ist das Ideale davon, denn auf solche Weise ist die Idee des Menschen selbst dargestellt, die sich nur in verschiedenen Momenten auf eine verschiedene Weise modificirt. Dasselbe gilt auch von der Formel in ihrer Allgemeinheit. Wenn der Künstler eine Gestalt, sei es als Bild oder Vorstellung, hervorbringt, muß sie eine in der gesammten Entwikkelung des menschlichen Geistes mitgegebene einzelne Erscheinung desselben sein, und zwar wieder eine solche, die eine Reihe von einzelnen Momenten aus sich heraus producirt; d. h. sie ist in sich gemessen, sie ist gemessen als bestimmter Theil in der Gesammterscheinung des menschlichen Geistes, und ist deshalb von allem Andern unterschieden. Dies ist aber in demselben Sinne das Ideale; denn es erscheint alsdann in dieser einzelnen Gestalt der lebendige Typus selbst, so daß daraus alles Andere erkannt werden kann, und daß mithin ebenso auch aus der Darstellung des Menschen die Erscheinung desselben in allen andern muß erkannt werden können. Jede einzelne Gestalt muß in diesem Sinne symbolisch sein; dieses Symbolische und jene Wahrheit, daß sie als einzelne ihren Ort haben muß in der Erscheinung des Geistes, dieses zusammen ist das Ideale. Alles was als elementarische Vollkommenheit im Gebiet der Kunst aufgestellt ist, läßt sich darauf zurükführen, wenngleich die verschiedenen Theorien hier sehr weit auseinander gehen, weil sie auf diesen tiefsten Grund der freien Productivität nicht zurükgegangen sind.

Dies führt uns auf den Begriff des Schönen zurükk, von welchem bisher nur beiläufig die Rede war. Dieser wird von vielen gebraucht als Bezeichnung dieser Kunstvollkommenheit des Einzelnen, so daß alles Dargestellte diesem Begriff entsprechen müsse. Immer ist es sehr schwierig gewesen, diesen Ausdrukk zu erklären. In subjectiver Hinsicht meinte man damit das, was auf einen den Eindrukk macht eines reinen, d. h. von den Verhältnissen der gebundenen Thätigkeit und von dem Interesse an dem Wirklichen gänzlich geschiedenen Wohlgefallens; worauf aber dieses Wohlgefallen beruhe, darüber giebt es eine Menge ganz verschiedener Erklärungen, die aber alle das nicht leisten, was sie sollen, wie z. B. Einheit in der Mannigfaltigkeit, was doch auf tausend andere Dinge und auf ganz andere Gebiete ebenfalls paßt. Dazu kommt noch, daß dem Ausdrukk, wenn man auf seine Wurzel im gemeinen Leben zurükkgeht, eine Beschränkung beiwohnt, die ihn nicht recht befähigt, diese Stelle einzunehmen. Dann ist er auch wieder zu speciell, um auf alle Kunstgebiete gleichmäßig angewandt zu werden. Z. B. wenn man sagt, dies ist ein schöner Vers, ein schönes musikalisches Thema, so geht dies schon aus dem Gebrauch heraus, da die eigentliche Bedeutung gänzlich an dem Sichtbaren der Gestalt haftet, und anderswo nicht mehr diese Klarheit hat. Dann giebt es auch für das Subjective noch so viele andere Ausdrükke, die doch von einzelnen Kunstwerken dafür gebraucht werden können, daß auch in dieser Beziehung der Ausdrukk zu speciell erscheint. Wenn man z. B. sagt von einer Gestalt in einem Gemälde oder einer Darstellung in einem Gedichte, dies sei rührend, so meint man damit auch einen solchen subjectiven Eindrukk, und es ist eine verschiedene Modification von dem Interesse des von der Wirklichkeit geschiedenen Wohlgefallens. Wenn man den allgemeinen Ausdrukk so aufstellt, daß das Einzelne soll eine Naturwahrheit sein und zugleich einen symbolischen Werth haben, und bezeichnet dies als Ideal, so kann dann eine Menge von

Begriffen untergeordnet werden, aber man wird nicht ebenso das Rührende dem Schönen unterordnen, und so sind viele Verwirrungen entstanden. Ebenso hat man auch das Schöne und Erhabene als zwei verschiedene Arten der Kunstvollkommenheit im Einzelnen des Kunstwerkes einander zur Seite gestellt. Man ist diese Zusammenstellung der beiden Begriffe so gewohnt, daß man sie erst aufmerksam betrachten muß, um sich zu überzeugen, wie wenig sie coordinirt und für den Begriff der Kunstvollkommenheit erschöpfend sind. Fragt man sich nämlich, wie sich beide zu einander verhalten, so schließt man sie zwar auf gewisse Weise aus, aber doch so, daß beide bestehen können als Elemente im Kunstwerk, das Schöne ist nicht erhaben, und das Erhabene nicht schön; soll aber diese Ausschließung näher bestimmt werden, so tritt hier die Noth ein, und statt bestimmter Erklärungen kommen nur große Schilderungen zu Stande, die immer zeigen, daß ein einzelner Begriff nicht gefaßt ist; und betrachtet man nun die einzelnen Elemente, so kommt man immer nicht dahinter, wie sich das ausschließen soll. Im Gegentheil ist nicht einzusehen, wie diese beiden Ausdrükke etwas erschöpfen sollen, vielmehr läßt sich eine Masse anderer Begriffe dazwischen werfen, wie z. B. das Rührende, was man gleichfalls als Drittes müßte gelten lassen. Wenn nun gleich ein Philosoph, wie Kant, der diese beiden Ausdrükke vorzüglich auf die Bahn gebracht hat, seine Zuflucht zu rhetorischen Schilderungen nehmen muß, um klar zu machen, was im Begriffe liegen muß, so erhält man sogleich den Eindrukk, daß die Sache keine Richtichkeit habe.

Es würde zu weit führen, sich auf die Kritik der verschiedenen Vorstellungen einzulassen; ich kann daher nur solche Punkte herausheben, die dazu dienen, das Gesagte in das gehörige Licht zu sezen. Es ist gesagt, wie der Ausdrukk schön durch die Sprache einen bestimmten Umfang und eine Beschränkung habe. Aber wir brauchen hier für den gegenwärtigen Ort keinen beschränkten, sondern einen allgemeinen Begriff. Schelling giebt

von dem Schönen in einer Abhandlung, die eine bedeutende Stelle in Beziehung auf diesen Gegenstand einnimmt, die aber als akademische Vorlesung mehr einen rhetorischen als systematischen Character hat, die Erklärung, „es sei das mangellose Dasein.“ Aber indem die Abhandlung sich nur auf die bildende Kunst beschränkt, so wird auch der Begriff nur auf diese bezogen. Er sagt dabei zugleich in Beziehung auf diese Künste, es wäre sehr wünschenswerth, daß man diese Principien mehr aus der Natur herzuleiten suchte, als aus der Psychologie, was freilich aber auch wieder eine Einseitigkeit auf der andern Seite wäre. Vergleichen wir unser Verfahren damit, so sind wir von der Identität des Geistigen, als in der Seele Wirksamen, und der Natur ausgegangen, und also in dem absoluten Gleichgewicht zwischen diesen Einseitigkeiten. Wenn wir nun von diesem Punkt aus den Ausdruck des mangellosen Daseins betrachten, so ist es allerdings ein Element des Idealen, aber nicht ganz; wenn der Typus des Seins nicht stark genug ist, um sich im Stoff als Einzelnes wirklich vollkommen darzustellen, so ist dies ein Mangel, ebenso, wie wenn in einem lebendigen Einzelwesen irgend eine Function oder ein Glied zurückgeblieben ist, und das Schöne wird dann aufgehoben. So auch, wenn das Ganze in Beziehung auf seine Theile sein richtiges Verhältniß hat, es erfüllt aber das Maaß nicht, so können die richtigen Verhältnisse da einen recht wohlthuenden Eindruck machen, aber nicht das Zurückbleiben des Quantitativen ganz aufheben. Dies hat bei verschiedenen Nationen eine verschiedene Geltung. Wir nennen auch eine kleine Frau schön, aber bei den Franzosen ist sie nicht belle, sondern jolie, denn im ersteren Falle muß sie ihnen auch die gehörige Größe haben. Aber dies ist nur die eine Seite unsers Begriffs; es kann das Einzelne den richtigen Typus repräsentiren, wenn man es an und für sich betrachtet, aber wenn es in Verhältnissen dargestellt wird, wo es sich zu den andern Formen nicht geltend machen kann, so wird der Begriff des Man-

gelloſen nicht aufgehoben, aber unſerer Formel entſpricht es nicht mehr. — Eben dies gilt, wenn der Typus zwar in dem Einzelnen repräſentirt wird, aber nicht auf ſo bedeutende Weiſe, daß es auch eine in der Geſammtheit der Lebensformen nothwendige Modification deſſelben iſt; denn dies giebt erſt der einzelnen Geſtalt die Bedeutung. Wenn man das leztere das Characteriſtiſche genannt und einen Streit geführt hat, ob das Weſen des Schönen im Characteriſtiſchen beſtehe, ſo hat man ſich gegenſeitig mißverſtanden, aber auch die Sache nicht rein ausgedrükkt. Denn wenn man unter characteriſtiſch die Beziehung verſteht auf beſtimmt gegebene Züge, als etwas Hiſtoriſches, ſo wird man leugnen können, daß das Characteriſtiſche dem Schönen weſentlich ſei; denn es muß eine Geſtalt und phyſiſches Bild vollkommen einem Idealen entſprechen können, ohne an etwas Hiſtoriſches zu erinnern. Aber wenn man darunter verſteht, daß ein beſtimmtes Verhältniß zur Anſchauung kommt zwiſchen der Einzelnheit und der Geſammtheit der Einzelnheiten, wie ſie zuſammen ihren Begriff erſchöpfen, ſo iſt dies freilich weſentlich, und es iſt nicht zu leugnen, daß wo dieſes fehlt, die Geſtalt oder das innere Bild bedeutungslos ſei; allein es iſt dies noch keineswegs dem Ideal und mithin dem Schönen in der Theorie der Kunſt entſprechend. — Sehen wir nun auf den andern Terminus, das Erhabene, ſo ſchließt ſich beides von der ſubjectiven Seite betrachtet gewiſſermaßen aus. Sage ich, daß etwas den Eindrukk des Erhabenen auf mich mache, ſo iſt dabei nicht die Frage, ob etwas ſchön ſei, wogegen freilich etwas dem Schönen poſitiv Widerſprechendes nicht den Eindrukk des Erhabenen machen wird. Fragt man aber nach dem Princip dieſes Ausſchließens auf der einen und dem eigentlichen Gehalt auf der andern Seite, ſo ſind die Erklärungen ſehr verſchieden; indeß kommen ſie darin überein, daß das Erhabene etwas Ueberwältigendes haben müſſe, und daß es das Bewußtſein auf ſolche Weiſe dominire; und zwar dominirt einen das Erhabene ſo, daß

man sich in dasselbe versenken muß und nach dem Schönen gar nicht fragen kann.

Fragen wir nun nach der Art, wie sich dies zu unserer bisherigen Auseinandersezung verhalte, und besonders zu der Forderung des Idealen, so ist die Sache diese. Wir haben gesagt, daß es die verschiedenen Formen des Daseins seien, die dem Geiste als Principien seiner Gestaltung einwohnten, und die als freie Productivität in der Kunstthätigkeit sich geltend machten, und immer müsse man auf diese Formen des Seins zurükkgehen. In diesem Act erscheinen diese Formen in ihrer geistigen Einwohnung als Ideen auch selbstständig. Auf der andern Seite wissen wir aber auch, daß sie zusammengenommen ein Ganzes bilden, und nur in ihrem Verhältniß zu einander verständlich sind, und ihre volle Bedeutung haben. Es giebt also immer zugleich eine andere Betrachtung, die auf das Verhältniß geht der einzelnen Formen in ihrer Wechselwirkung mit denen, mit welchen sie zusammen sind. Denken wir uns eine solche Form des Seins, bei der die Selbstständigkeit als Minimum ist, und die immer nur erscheint als bestimmt durch das, womit sie zusammen ist, so wird diese am wenigsten ein Gegenstand der Kunst sein können, weil die freie Productivität nicht kann auf sie bezogen werden. Denken wir uns, daß diese Lebensform in ihrer Productivität in einem solchen Verhältniß zu dem andern stehe, daß das einzelne Sein ohne alle Störung auf die Principien desselben bezogen werden könne, so ist dies das eigentliche Gebiet der Kunst von diesem Princip aus, weil hier beides in einem solchen Verhältniß zu einander steht, wodurch keins das andre stört. Wenn dies auf solche Weise geschieht, daß hier eine Kraft ist, die das Zusammensein mit Anderem nicht gestattet, d. i. eine zerstörende, so würde dies auf solche Weise aus dem Kunstgebiet herausfallen. Aber nun giebt es Erscheinungen, wo die Selbstständigkeit des innern Princips der bestimmten Lebensform sich so darstellt, daß das Dasein der Erscheinung zugleich

gedacht wird mit dem Bewußtsein, daß sie durch nichts anderes kann überwältigt und beschränkt werden, so wird dadurch die Production nicht aus der Kunst herausfallen, aber es wird alsdann einen andern Eindruck machen, als den, der auf das Einzelne und sein Princip geht, und dieses Nichtüberwältigt werden können ist das, was den Eindruck des Erhabenen macht; dieser hat seinen eigenthümlichen Ort in dem Verhältniß zwischen den Formen, die productiv sind einzelne Gestalten hervorzubringen, und dem Verhältniß derselben zu den übrigen. Daraus aber folgt, daß dies ein Verhältniß ist, was dem Kunstgebiet gar nicht eigenthümlich ist, sondern was bei dem Gegebenen eben so gut vorkommt. Denken wir uns einen schroff in das Meer hineinragenden Felsen, und nur unten die Brandung, so haben wir ein solches Gegeneinanderwirken von Kräften, von denen die eine noch eine vollkommen ruhende, die andere aber die beständig gegen sie angehende Bewegung ist. Dieses giebt den Eindruck des Erhabenen, wenn man sich denkt, daß der Fels bleibt, die Brandung mag auch noch so sehr wüthen. So wie man aber von dem Eindruck der unmittelbaren Erscheinung abgeht, und denkt, daß stets doch eine zerstörende Wirkung auf den Felsen ausgeübt wird, und wenn man sich in diese ganze Reihe hinein versetzt, so verschwindet zwar nicht der Eindruck des Erhabenen, aber er erhält einen andern Ort, nämlich nicht mehr ist der Ort dieser, daß der Fels feststeht troz aller sich gegen ihn bewegenden Kräfte, sondern daß ungeachtet dieser zerstörenden Kräfte doch das allgemeine Verhältniß dasselbe bleibt; denn erst wenn man weiter geht und denkt, daß das Feste verschwinden soll durch die Gewalt des Flüssigen, dann hat man die ganze zerstörende Kraft, und der Eindruck der Erhabenheit hat nicht mehr seinen Ort. Suchen wir nun den entgegengesezten Punkt auf, und denken wir uns eine Form des Seins in ihrem Hervorbringen des Einzelnen, und das Einzelne als dieser Form des Seins entsprechend und, um nicht bei dem rein Idealen stehen zu bleiben,

zugleich dies hinzu, daß dieses Dasein, um sich zu erhalten, einer besondern Begünstigung bedarf von den es umgebenden Kräften und ihrem Spiel, so wäre dies eigentlich, rein für sich genommen, der Eindruck der Schwäche. Aber wenn auf der andern Seite das überwiegt, daß sich die bestimmte Lebenskraft in dem Einzelnen in einer gewissen Vollkommenheit äußert, so wird dadurch der Eindruck der Schwäche überwunden, und das Zarte oder Niedliche bildet den entgegengesezten Punkt zu dem Erhabenen. Beides sind Modificationen des Verhältnisses der bestimmten Form des Seins in ihrer Productivität zu andern, und so wie sie den entgegengesezten Punkt erreichen, aber nur in bestimmten Grenzen, so sind es zugleich Modificationen der elementarischen Vollkommenheit. Aber diese Modificationen sind auch in der Natur gegeben, und es kommen ebenfalls da beide Seiten vor. Betrachten wir nun dasselbige auf dem geistigen Gebiet, so will ich mich hier nur an zwei Beispiele halten, die häufig als klassische Stellen angeführt worden sind, um den Begriff des Erhabenen zur Anschauung zu bringen. Das erste ist die Stelle aus der Genesis: „Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht." Hier ist die Gottheit das Agens und erscheint in ihrer Productivität, indem sie das Sein hervorbringt. Fragen wir nun, worin hier der Eindruck des Erhabenen liege, in der unmittelbaren Zusammengehörigkeit von Sprechen und Geschehen, oder darin, daß es das Licht ist, was hervorgebracht wird, so werden wir dies von dem erstern sagen müssen, denn die Kraft erscheint dort in ihrer Productivität als durch nichts hemmbar. Nun aber finden wir hernach eine Menge von Stellen, die dieses mit derselben gemein haben, z. B. das Hervorbringen der Kräuter ꝛc, aber diese Stellen hat man nicht angeführt für die Klasse des Erhabenen. Niemand wird behaupten wollen, daß es darin liege, daß das eine das Licht ist, das andere das individuelle Leben, vielmehr liegt es wohl zunächst in nichts anderem, als in der Kürze des einen Ausdrucks und in der nothwendigen

Ausführlichkeit des andern. Allein fragen wir, warum der Eindrukk des Erhabenen nur wegen der Ausführlichkeit verschwinde, so werden wir sagen müssen, daß in der Brachylogie zwar etwas liege, aber nicht alles und nicht das Ganze; etwas davon ist wahr, weil, was in einer solchen zusammengesezten Gliederung zur Anschauung kommt, nicht unmittelbar gegeben ist, sondern in eine Mannigfaltigkeit zerfällt, wo das eine durch das andere bedingt ist, und auf solche Weise diese Unüberwindlichkeit und Unwiderstehlichkeit der Kraft sich nicht darstellt; dies ist der eigentliche Grund. — Ein anderes, eben so oft als klassisch angeführtes Beispiel ist ein Vers aus Calas, einer Tragödie von Voltaire: „je crains dieu, mais hors je n'ai point d'autre crainte." Dies ist erhaben, und es ist darin ausgedrükkt, daß jenes keine Furcht ist, und was als eine Furcht bezeichnet wird, verschwindet ganz, weil Gott nicht auf eine äußerliche Weise gegeben, sondern die Idee unsere eigene Production ist, indem Gottesfurcht nichts anderes als eine in sich abgeschlossene Geistesthätigkeit ist, und daß sie jede andere Furcht ausschließt, drükkt eben das Unwiderstehliche derselben aus, und daß sie sich in jeder Beziehung geltend macht.

Um die Sache ins Licht zu stellen, ist noch ein anderer Punkt geltend zu machen. Wir haben vom Anfange an bestimmt geschieden die freie Productivität als die eigentliche Wurzel aller Kunstthätigkeit und eine gebundene, als auf die Wirklichkeit dieser Function sich beziehend. Fragen wir nun in Betreff des Eindrukks, den das Erhabene macht, woher es kommt, daß das Erhabene keiner Prüfung mehr auf das Schöne unterliegt, so ist es nicht deshalb, weil es eben so erhaben ist, wenn es auch dem Schönen nicht entspräche, sondern theils, weil es sich gewissermaßen schon versteht, daß das Schöne darin ist, theils weil der Eindrukk mich so afficirt, daß ich neutralisirt werde für alles andere. Auf solche Weise ist hier zugleich die äußerste Grenze für das Gebiet der Kunstthätigkeit, nur etwas weiter gegangen wür-

den wir in das Gebiet der gebundenen Thätigkeit eintreten; denn dieses Ueberwältigt- und Festgehaltensein ist schon ein Zustand, der sich auf die Wirklichkeit des Lebens mit bezieht; träte daher dieses Verhältniß wirklich hervor, so würde hier kein Kunsteindrukk sein. Wie hier ein Grenzpunkt eintritt, so auch auf der entgegengesezten Seite, wenn das Zarte und Niedliche den Eindrukk macht, daß es einer Begünstigung des dasselbe Umgebenden bedarf, um als schön fortzubestehen; wenn dieser Eindrukk sich bis dahin modificirt, daß ich selbst dadurch so gerührt werde, daß ich ihm zu Hülfe kommen möchte, so hört der reine Kunsteindrukk auf, und es geht in das gebundene Gebiet über. Es giebt nun überdem in allen Künsten etwas, was dem reinen Princip widerstrebt, „daß der Künstler nämlich auf den Effect arbeite;" war dies nicht Werk des Beschauens, sondern lag es in der Absicht des Künstlers, so macht es auf beiden Seiten die Grenze aus, indem der Eindrukk über das Kunstgebiet hinausgeht; so ist das Rührende oft Kunsteindrukk, schlägt aber auch leicht auf diese Seite hinüber.

Was aus unserer Untersuchung hervorgeht, ist nun dieses. Das Einzelne, und wir sind ausgegangen von dem lebendigen Element in einem Kunstwerk, ist in sofern vollkommen, als das Ergebniß der freien Productivität als eines einzelnen zugleich ein Repräsentant ist der Lebensform, der es angehört, und nicht nur diese in einem mangellosen Dasein darstellt, sondern auch als eine ihm wesentliche bedeutende Modification desselben. Was dann das Einzelne in seinem Zusammenhange mit dem andern betrifft, so wird sich hier dasselbe in gewissen Grenzen der Verhältnisse bewegen; als das Maximum in Beziehung auf dieses Zusammensein, wenn das Einzelne als ein bestimmtes Moment desselben gedacht wird, ist das Erhabene und als Minimum das Zarte und Niedliche, je nachdem man mehr auf das Ethische oder Physische sieht; darüber hinaus geht aber auf einer Seite das Wilde und Rohe, und auf der andern Seite das

Schwache und Unbedeutende, was ebenfalls von dem Character der Kunstvollkommenheit ausgeschlossen ist. Immer aber ist hier zu unterscheiden, was dem Gegenstand in seiner Naturbedeutung und in seiner Kunstbedeutung angehört, jenes geht uns hier nichts an. Wenn z. B. jemand schließen wollte, es könne ein reißendes Thier oder ein Mensch in ähnlichem Zustande nicht dargestellt werden, so wäre dies aus der Naturbedeutung auf Kunstvollkommenheit geschlossen, und mithin ein falscher Schluß. Denn in gewissem Maaße zerstörend zu sein ist die Natur des reißenden Thieres, aber deshalb wird niemand leugnen, daß es nicht ein Gegenstand der Kunstdarstellung sein könnte, wenn nur das Maaß darin gehalten wird; und so kann auch Sturm und Schiffbruch dargestellt werden, denn das Zerstörende ist die Natur des Gegenstandes, und nur wenn das Zerstören in dem Gebiet der Kunst als solcher läge, würde sie zu weit gehen; so wie wenn sie ein einzelnes Gegebenes in ungemessener Leidenschaftlichkeit nähme; denn die Kunst ist nicht an das einzelne Wirkliche gebunden, sondern wählt frei, dagegen an die inwohnende Form des Seins, denn diese macht der Mensch, nicht aber das einzelne Gegebene, was vielmehr so behandelt werden muß, daß es die elementare Vollkommenheit an sich tragen kann. Vergleichen wir damit die Art, wie gewöhnlich das Schöne und Erhabene zusammengefaßt und ihr Verhältniß ausgedrükkt wird, so entspricht dies unserem Saze nicht, der dieses beides als Endpunkte ansieht, zwischen denen das Schöne in der Mitte liegt, aber es sind nicht die beiden Brennpunkte, von welchen alles ausgeht.

Nun erst werden wir auch die Vollkommenheit des Kunstwerkes als eines Ganzen weiter führen können, indem wir das, was zuerst in einer allgemeinen Formel über die Kunstwerke als Ganzes aufgestellt ist, auseinanderlegen, so wie es dasselbe sein kann für alle verschiedenen Kunstzweige. — In sofern wir das Kunstmäßige in der freien Productivität dem Kunstlosen gegen-

über stellten, um die Differenzen zwischen beiden aufzusuchen, gingen wir davon aus, daß die kunstlose Production den Character des Unbegrenzten an sich habe, und im Gegentheil das Kunstmäßige ein vollkommen Begrenztes sei. Dabei habe ich eine Einwendung vorgetragen von einer sehr allgemein gültigen Vorstellung der epischen Poesie bei den Alten. Aehnliches ließe sich auch aus andern Gebieten entnehmen. So giebt es z. B. in Rükksicht der musikalischen Production sehr viele solche Kunstwerke, die in sich selbst Ruhepunkte tragen, so daß man denken könnte, hier sei das Kunstwerk zu Ende; und doch ist es nur ein organischer Theil, an welchen sich andere fügen. Wenn es da nun auch gewisse Formen giebt, die auf eine bestimmte Weise hierin begrenzt sind, z. B. die Trios im Allegro, Adagio und Presto, oder anderes, und man nimmt eine solche Fantasie, so giebt es da auch solche Ruhepunkte; aber viele Compositionen haben auch dergleichen Ruhepunkte, wo es dann wieder anfängt, und am wirklichen Ende scheint es, man hätte auch fortfahren können, und das Ganze erscheint unbegrenzt. Ebenso bei einem Wandgemälde von solcher Größe, daß es sich nicht auf ein Mal und als Ganzes übersehen läßt, sondern nur allmälig fortschreitend betrachtet werden kann. Hier giebt es nun auch solche, die durch die Einheit des Gegenstandes wirklich begrenzt sind, und solche, die man eben so gut weiter hätte fortsezen können. Aber in unserem obigen Saze war nicht sowohl das äußere Begrenztsein gemeint, sondern überwiegend das innere, d. h. daß ein bestimmtes Verhältniß bestehe zwischen jedem selbstständigen Theil des Ganzen und allen übrigen, und daß alles durch diese Gegenseitigkeit der Beziehungen vollkommen bestimmt sei; da kann man sich die Anzahl der einzelnen organischen Bestandtheile unendlich denken, so daß, wie jedes hinzu kommt, es auch diese Bestimmtheit in sich aufnimmt, aber durch die Beziehung desselben auf die andern diese wieder ein anderes werden, und dazu auch die Fähigkeit in sich tragen, und es bleibt dennoch die innere

Begrenztheit vollkommen stehen. Diese äußere Unendlichkeit findet aber doch ihre Begrenzung in einem andern, wie wir später sehen werden. Hier haben wir uns nur zunächst an diese innere Bestimmtheit der Begrenzung zu halten. Es giebt einen vollständigen Gegensaz gegen das kunstlose freie Spiel der Productivität, wie es im Traum beginnt, und sich durch die gebundene Thätigkeit hindurchzieht bis zu solchen Momenten, wo es die Conception eines Kunstwerkes wird. Hierin liegt immer das absolut Lose in der Verknüpfung, und ist nur als Verhältniß der freien Thätigkeit zu der gebundenen überhaupt bestimmt, und zu ihr bildet die innere Bestimmung eines Kunstwerkes in allseitiger Gegenseitigkeit zu einer Einheit den vollkommensten Gegensaz. Dies in voller Schärfe genommen scheint nun zuviel zu sagen; denn genau genommen, liegt ja dies darin, daß in einem Kunstwerke nichts anderes sein kann, als es wirklich ist, ohne daß der Kunstvollkommenheit Abbruch geschehe. Es liegt also in dieser innern Bestimmtheit zugleich das Merkmal der Nothwendigkeit jedes Einzelnen unter der Bedingung des Uebrigen, d. h. wenn das Ganze so sein soll, so kann das Einzelne nicht anders sein als es ist. Allein dieser Maaßstab scheint, an welches Meisterstükk und in welcher Kunst man ihn anlege, nicht zu genügen. Versezen wir uns in die Entstehung eines Kunstwerkes hinein, so finden wir, daß der Künstler während der Verfertigung desselben, also zu einer Zeit, wo einige Theile desselben schon da sind, noch über andere Theile Ueberlegungen anstellt; und so endigt zwar die Ueberlegung, wenn der Theil wird, wie er wird, aber die Beendigung dieser Ueberlegung können wir doch nicht als vollkommen categorisch ansehen, sondern die Ueberlegung hätte noch fortgesezt werden können, und dann wäre ein anderes Resultat zum Vorschein gekommen. So wenn wir vor einem Kunstwerk stehen, muß es freilich, je vollkommener es ist, desto mehr den Eindrukk der Zusammengehörigkeit der Theile auf uns machen, aber gehen wir auf das Einzelne, so werden wir vieles

dergleichen finden, von dem wir sagen müssen, daß wir keine Ahnung haben, wie das Kunstwerk würde verloren haben, wenn dieser oder jener Theil anders gewesen wäre. So erscheint zwar jenes Merkmal als ein sehr fundamentales, aber dennoch auch mehr oder weniger verschiebbar, ohne daß dadurch der Werth des Kunstwerkes verändert würde. Allein beides verschwindet. Was das erste betrifft, so ist schon früher gesagt, daß das Urbild des Künstlers nicht in einem Moment vollendet sei, sondern allmälig werde, und auch die Ausführung hat immer noch Einfluß auf die weitere Fortbildung. Aber nur in sofern diese allmälige Fortbildung wirklich die vollkommene Darstellung ist von dem, was in dem Moment der innern Empfängniß prädeterminirt war, und was in Beziehung auf die Kunst einen absoluten Werth hat, nur in sofern wird das Kunstwerk ein vollkommenes sein, und ist diese innere Fortbildung in Form der Ueberlegung nicht bis auf diesen Punkt gekommen oder darüber hinaus, so ist schon deswegen das Werk ein unvollkommenes, wenngleich diese Unvollkommenheit ein solches Maximum sein kann, daß man nicht im Stande ist, sie nachzuweisen, da man das Einzelne in seinem Verhältniß zum Urbilde nicht alles gleich beisammen hat. Wenn wir das andere betrachten, so ist offenbar dieser Prozeß, wie weit sich der Eindruck von der Vollkommenheit des Ganzen in dem Einzelnen an diesem haftend auf ungestörte Weise fortsezе, der Maaßstab für die Kennerschaft des Beschauers, aber indem der minder Kunstfähige manches sich als weniger nothwendig vorstellen wird, und manches wünschen, was hätte anders sein können, während der Kunstkenner dies weit weniger thun wird, so verschwindet dieses auch. Nur tragen nicht alle Theile des Kunstwerkes dieses Verhältniß in gleichem Grade in sich. Dies führt uns auf einen andern Unterschied, der überall, bei einer solchen Production, wie die Kunst ist, vorkommt, nämlich den Unterschied des Werthes, den die einzelnen Theile für das Ganze haben. Zunächst ist hier ein Gegensaz zu beachten

zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, und im erstern wieder zwischen dem, was Haupt- und was Nebensache ist. Was wir als unwesentlich in dem Kunstwerke ansehen ist das, was man mit einem allgemeinen Ausdrukk Beiwerk nennt, und durch diesen Ausdrukk von dem Hauptwerke absondert. Denken wir uns ein historisches Bild, wo die Personen in ihrem Zusammensein das Hauptwerk sind, und es ist dabei auch z. B. ein Hund abgebildet, so ist dieser ein solches Beiwerk, ihm wohnt keine Nothwendigkeit ein. Aber so wie er nur da ist in gewisser Begrenzung der Ansprüche, die er macht, so stört er auch den Totaleindrukk des Ganzen nicht, und eben diese für das Auge indifferente Fülle ist das Beiwerk. Ebenso wenn man sich ein episches Gedicht denkt, so kommt in solchem immer eine bedeutende Anzahl von mehr oder weniger ausgeführten Bildern und Gleichnissen vor. Je weniger diese Hauptpunkte betreffen, desto mehr sind sie nur ein solches Beiwerk, und sie könnten auch fehlen unbeschadet des Ganzen. Aber eben weil der Character der Dichtung eine gewisse Breite verlangt, wie auch der Raum beim Gemälde, der für die Hauptgestalten gegeben sein muß, ein gewisses Erfülltsein verlangt, so tritt hier das Beiwerk ein. Es ist jedoch dabei in dem, was wirklich zum Hauptwerk gehört, ein solcher Unterschied, daß das Eine mehr beiträgt zur Einheit und Vollendung des Ganzen als das Andere. Dies scheint gering, da es sich nur um ein Mehr oder Weniger zunächst handelt, aber der Unterschied ist doch nicht so gering, als man es denken sollte, denn er bezeichnet einen wirklichen Gegensaz, indem in dem einen weit mehr das Bestimmtsein durch die Forderungen der technischen Vollkommenheit untergeordnet ist der Bestimmung durch die Aufgabe des Kunstwerkes selbst, und in dem andern die Bestimmungen durch Forderungen der technischen Aufgabe überwiegen. So sind Haupttheile und Nebentheile, und diese zusammen wieder verschieden vom Beiwerk, dennoch schließt unser Merkmal das Beiwerk gar nicht aus.

Offenbar giebt es in jedem Kunstgebiet Gattungen, die sich dadurch von einander unterscheiden, daß die einen weniger Beiwerk zulassen, die andern mehr dergleichen postuliren, so daß leztere dürftig ohne dasselbe, erstere mit demselben überladen erscheinen, was wir in beiden gleich sezen wollen. Daraus folgt, daß diese Elemente gerade als solche in den Begriff des Kunstwerkes hineingehören, und ihm etwas fehlen würde, wenn sie nicht in dem Maaße, wie es die Gattung fordert, vorhanden wären. Dies scheint allerdings willkührlich, in sofern als es nur eine Berufung ist auf ein vorausgesezтes Urtheil, aber eine Begründung desselben ist nicht schwierig. So wie wir uns denken, daß das Kunstwerk mit der Tendenz auf das Heraustreten und auf die Auffassung anderer hinzuwirken vom Anfange an concipirt und so weiter entwikkelt worden ist, so wird sich das Auffassen des Kunstwerkes für diejenigen, für welche es hingestellt ist, nicht wie eine freie Productivität verhalten, sondern wie eine gebundene Thätigkeit. In einer jeden solchen zieht sich ein Spiel der freien Productivität hindurch, und je mehr nun der Beschauende in dieser gebundenen Thätigkeit, wozu das Kunstwerk ihn auffordert, begriffen ist, desto mehr wird auch dieses freie Spiel, dessen er sich nicht erwehren kann, in der Analogie mit dem sein, womit er sich beschäftigt; wenn es ihm dagegen eine Zerstreuung gestattete, so wäre das Kunstwerk entweder nicht kräftig genug, oder der Beschauende nicht tüchtig zum Auffassen. Das Beiwerk hat nun gerade die Tendenz, diese freie Thätigkeit zu binden, und etwas außerhalb des eigentlichen Hauptwerkes hinzustellen, das aber immer doch wieder auf das Hauptwerk zurükkführt, und dies ist es auch, was das Beiwerk leistet, wenn es verständig und kunstmäßig sich zum Ganzen verhält. Stellen wir dieses fest, und geben hernach zu, daß es in den Productionen der Kunst verschiedene Grade giebt, die aber doch dem Werthe des Kunstwerkes keinen Abbruch thun, wohl aber verschiedene Abstufungen der Kunstthätigkeit bilden, so läßt sich damit zugleich

auch die Vorstellung vereinigen, daß dabei eine solche Differenz stattfinde, daß das eine eine vollkommene Gebundenheit der Theile durch das Ganze darstelle, und ein andres ist, daß dies in einem minderen Grade stattfinde, ohne daß dadurch der Werth einer jeden Art verliere.

Die Vollkommenheit des Kunstwerkes im Ganzen besteht also aus begrenzt verbundenen Einzelnheiten. In den verschiedenen Künsten verhält sich dies jedoch verschieden. Bei der Sculptur gilt nicht dasselbe in gleicher Anwendung als bei einem historischen Bilde. In der Sculptur hat die Gestalt keine abtrennbaren Theile, und so fällt die Vollkommenheit des Einzelnen und des Ganzen so weit zusammen; dehnt man sie dagegen zur Gruppe aus, so ist jede Einzelnheit durch alle andern bedingt, und dies ist die innere Begrenzung; dieses Verhältniß aber in den Künsten wird durch das Beiwerk noch besonders modificirt, und auch dieses hat in den verschiedenen Gattungen der Kunst ein verschiedenes Verhältniß. Dasselbe gilt auch in Beziehung auf den Kunst-Stil. Ein *strenger Stil* verträgt es weniger, ein *lazerer* fordert es mehr. Dasselbe gilt wieder von der Differenz der Gattungen auf eine untergeordnete Weise. In dem strengen Stil drükkt sich der Gegensaz zwischen den wesentlichen Bestandtheilen und dem Beiwerk am stärksten aus; der mehr reiche und üppige Stil dagegen hat dessen mehr; und so je mehr des Beiwerkes, desto mehr ändert sich auch das Verhältniß desselben zum Ganzen, aber es folgt daraus, daß der Gegensaz sich mildern kann bis er ganz verschwindet, so daß man den Unterschied zwischen Beiwerk und wesentlichen Elementen nicht angeben kann. Hier scheint sich der Begriff wieder aufzulösen; aber das liegt darin, daß auch der Begriff der Vollkommenheit des Kunstwerkes als Ganzes einen freien Spielraum zuläßt, und dieses gegenseitige Bestimmtsein durch einander nicht überall auf dieselbe Weise zu verstehen ist. Wenn wir den gelindesten Ausdrukk dafür fassen und den Begriff auf solche Kunst-

werke anwenden wollen, die bei einem großen Reichthum von Einzelnheiten eine große Mischung des Wesentlichen und Unwesentlichen verlangen, und wir fragen, worin der Begriff der Vollkommenheit des Kunstwerkes als Ganzes bestehe, so wird der Begriff hier den negativen Character an sich tragen, daß, obgleich wir uns in die Art und Weise des Künstlers und des Kunstwerkes hineindenken, uns doch nichts absolut Fremdartiges und Ungehöriges störe. Je zusammengesezter der Character einer Kunst ist, desto mehr neigt sie sich dazu, daß der Begriff der Kunstvollkommenheit des Ganzen schwer zu fassen ist, und darin liegt der Grund der Verschiedenheit des Urtheils über die einzelnen Kunstwerke und der Verschiedenheit des Geschmakks. So wie wir also sehen, daß dieser Begriff eine Erklärung von dieser Erscheinung giebt, so verschwinden die Einwendungen gegen ihn. Z. B. in unserer Untersuchung über den Begriff der Kunst in Anwendung auf die Kunstzweige der bildenden Kunst unterschieden wir die Sculptur von der Malerei so, daß wir sagten, jene habe es nur mit der Darstellung der Gestalt, diese mit der Darstellung des Lichtes in seinen differenten Erscheinungen an der Gestalt zu thun; die erstere verlangt so mehr in der Kunst das Bestimmtsein der Gestalten, die andere der Beleuchtungsverhältnisse durch einander; die eine sucht die Vollkommenheit in der Gruppirung der Gestalten, die andere in dem Colorit und der Beleuchtung mit andern. So gehen beide von einem verschiedenen Maaßstabe aus, und dies gilt auch von den Künstlern, nicht blos von den Beschauern. Der eine hat mehr diesen, der andere mehr jenen Gesichtspunkt. Dies thut aber der Richtigkeit des Begriffes keinen Eintrag, sondern bringt uns von der Differenz der Kunstthätigkeit auf diesem Gebiete gleich zur Anschauung. Dasselbe gilt von der Poesie, wo auch eine solche Duplicität ist; denn was in der Malerei die Gestalten sind, die Manifestation der Kunstthätigkeit im Bilde, das sind in der Poesie die Gedanken, die Manifestation der freien Productivität

in der Vorstellung, und was dort das Lichtverhältniß ist, ist hier das Verhältniß der Gedanken zur Sprache in Beziehung auf die Vorstellung. Es ist hier aber eine solche Construction aus zwei Mittelpunkten und in demselben Verhältniß der Mannigfaltigkeit wie die Construction der Ellipse aus zweien Brennpunkten, was eine ganz verschiedene Gestalt giebt. Die Bedingtheit der einzelnen Gestalten durch einander ist eine ganz andere, wenn der Dichter überwiegend auf die Manifestation der Sprache ausgeht, oder mehr auf die der Gedanken. Sagt man, der ist kein Dichter, sondern nur ein Verskünstler, so ist dies blos wahr, wenn die Gedanken nur da sind um des Verses willen, wie Figuren um des Lichteffects willen; ist hingegen noch ein lebendiges Verhältniß zwischen beiden, so kann die Differenz sehr groß sein, und doch ist das Kunstwerk nicht untergeordnet.

Verfolgen wir den Begriff des Beiwerkes noch auf eine andere Weise weiter, so müssen wir sagen, wie wir auf der einen Seite einen Punkt fanden, wo der Unterschied zwischen Beiwerk und dem Wesentlichen ganz verschwindet, so muß doch auf der andern Seite auch das, was in einer jeden Kunst Beiwerk ist, in das Gebiet der Kunst selbst gehören, denn sonst dürfte es nicht im Kunstwerk da sein, also ist auch kein wesentlicher characteristischer Unterschied zwischen dem, was im Gebiete jeder Kunst Hauptbestandtheil eines Kunstwerkes sein kann, und dem Beiwerk; denn lezteres muß dann an und für sich selbst können heraustreten. Dies wird sich überall zeigen. Sagen wir z. B., es giebt in der Malerei gewisse Gattungen, wo das Architectonische mit zum Bilde gehört, aber auch solche, wo es als ein Beiwerk erscheint, und ebenso in der Malerei andere Bilder, wo Thiergestalten mit zur Hauptsache gehören, und solche, wo sie Beiwerk sind, so finden wir gleich Gattungen, wo das Architectonische Hauptwerk und die Figuren Beiwerk sind, und ebenso Gattungen, wo die Thiere Hauptwerk und die Menschen Beiwerk sind. Daraus ergiebt sich, daß der Begriff gar nicht an dem Gegen-

ſtande, ſondern an der Form haftet. Dies geht nun bis auf das Alleruntergeordnetſte. Z. B. bei der Architectur giebt es Verzierungen, die man mit dem Ausdrukk Arabesken bezeichnet. Denkt man ſich nun etwas Architectoniſches in einem Gemälde, was ſelbſt Beiwerk iſt, und wobei dieſe Verzierungen angebracht ſind, ſo wird das Kunſtwerk nicht unvollkommen ſein, weil das Beiwerk ſolche Gliederung hat; ebenſo kann aber auch die Arabeske als Kunſtwerk ſelbſt erſcheinen. In der Poeſie iſt ein Gleichniß oft Beiwerk, indem es ſeinem Umfange nach nicht in das Weſen der Dichtung gehört, ſondern mehr Nebengedanke iſt; aber auch bei dieſem iſt es möglich, daß es als ein beſonderes Kunſtwerk heraustrete. Ja, wenn wir noch weiter gehen, und jenen ſchon im Allgemeinen aufgeſtellten Unterſchied berükkſichtigen zwiſchen dem eigentlichen Kunſtgebiet (auf das wir unſere Betrachtung ganz beſchränkten) und dem, was wir Kunſt im uneigentlichen Sinne nannten, wo nämlich die Kunſt an etwas anderem iſt, (wie z. B. die Kunſt in einer Geſchäftsrede), ſo kann im lezteren Falle der Zwekk ganz ohne dieſe erreicht werden, indem er keineswegs in der ſchönen Kunſt liegt, und die ſchöne Kunſt iſt hier nichts anderes, als ein ſolches für ſich heraustretendes Beiwerk. Denn ſondern wir hier in der Rede das Muſikaliſche oder das Mimiſche des Vortrags, ſo iſt dies beides ein Beiwerk für ſich, freilich auf gewiſſe Weiſe zuſammengehörig, aber es kann auch dies, was hier Beiwerk iſt, als ein ſelbſtſtändiges heraustreten. Das entſteht daraus, daß hier die freie Productivität nicht an ſich, ſondern nur im Gegenſaz gegen die gebundene Thätigkeit bei Einzelnem gedacht wird, was freilich in einer beſchränkten Denkungsart liegt; wo nun die gebundene Thätigkeit überwiegt, da ſieht man die Kunſt nur als ein für ſich heraustretendes Beiwerk zur gebundenen Thätigkeit an. Daraus erklärt ſich auch jene metaphyſiſche Anſicht, die das Wahre als das Element in der gebundenen Thätigkeit anſieht, die durch die Idee des Wiſſens beſtimmt iſt, das Gute als das

Element in der gebundenen Thätigkeit, die durch die Idee des Sittlichen bestimmt ist, und das Schöne lediglich als Beiwerk, was nur auf ungehörge Weise für sich heraustritt.

Dies führt uns auf eine andere allgemeine Betrachtung, die sich unmittelbar daraus entwikkelt. Denken wir uns nämlich, daß das, was in einem Kunstwerk von größerer Bedeutung nur als Beiwerk sein kann, als Kunstwerk unabhängig für sich heraustrete, so ist die Frage, ob dies in demselben Sinne ein Kunstwerk genannt werden könne, wie jenes? Gewiß wird jeder sagen, daß, so wie man ein solches Verhältniß erkannt hat, es nicht möglich ist, beide einander gleich zu stellen; denn wenn die Kunst ganz und gar in solchen Werken bestände, die wir als für sich herausgetretenes Beiwerk characterisirt haben, so wäre sie gar nicht dasselbe, und es würde uns dieser Zustand darauf führen, zu sagen, sie sei nur da, um an einem andern zu sein. Nun aber in welchem Verhältniß steht beides zu einander, das Beiwerk in einem größeren Werke und das als selbstständiges Kunstwerk hervorgetretene Beiwerk? Offenbar ist das leztere doch nur um des ersteren willen. So wie wir ausgehen von dem Begriff der freien Productivität, als dem Hervortreten dessen, was auch in unserer gebundenen Thätigkeit, wiewohl unter der Form der Receptivität wahrhaft innere Thätigkeit ist, und so die Kunst ihre eigentliche Bedeutung in dem geistigen Leben hat, so kann, wenn einmal einem einzelnen Resultate der freien Productivität dies Merkmal anhaftet, daß es nur an einem andern, mithin als Nebensache gedacht werden kann, es eigentlich nicht mehr gefaßt werden als ein zum unabhängigen Heraustreten Bestimmtes. Soll daher in der Kunst die Bedeutung solcher Kunstwerke, die wir nur als herausgetretene Beiwerke characterisiren können, näher bestimmt werden, so sind es zwar auch Kunstwerke, die wie jedes andere nach Maaßgabe ihrer Vollkommenheit einen absoluten Werth haben, aber doch können wir diese jenen nicht gleichstellen, da sie in dem Ganzen der Kunst nicht um ihrer

selbst, sondern um des Andern willen da sind. Dies ist nun auch der Begriff, den man mit dem verbindet, was man in der Kunst Studium nennt; und es führt zugleich auf die Unterscheidung zwischen eigentlichem Kunstwerk und Studien. Die lezteren können allerdings einzeln als Kunstwerk an und für sich betrachtet werden, sehen wir sie aber in der Gesammtthätigkeit des Künstlers, und betrachten sie dann als einzelne Werke desselben, so stellen wir ihn bedeutend herab, ungeachtet wir dem Werke an sich absoluten Werth zuschreiben. Hat ein Künstler nichts geleistet als nur Arabesken, wenn auch noch so vollkommen, so werden wir zweifeln, ob der eigentliche Kunstgeist in ihm sei; eben weil jenes darauf deutet, daß es nur an einem andern sein will. So läßt mancher Landschaften oder Figuren, die in seinem Gemälde Beiwerk sind, von einem andern anfertigen, der dies zu seiner Gattung gemacht hat, gäbe es aber einen Künstler, der sich nur dazu gebrauchen ließe, dergleichen auszufüllen, so würden wir ihn ebenso taxiren. Denn von dem Künstler fordern wir, daß seine freie Productivität in einem solchen Gebiete sich zeige, welchem, gegenüber der Art, wie diese geistige Function vorkommt in der gebundenen Thätigkeit, ein wesentlicher Inhalt zuzuschreiben ist, d. h. daß seine Thätigkeit eben eine Ergänzung und Vervielfältigung der Natur und eine wesentliche Modification der Formen des Seins darstelle. Dies aber wird man niemals sagen können von Kunstwerken, die nur herausgetretene Beiwerke sind; als Kunstwerk können sie vollkommen sein und einen absoluten Werth haben, als Thätigkeit des Künstlers aber betrachtet, bleiben sie immer nur von untergeordnetem Werthe. Wir wollen nicht den Dürerschen Arabesken, als Rändern zu Kunstwerken, einen absoluten Werth absprechen, allein hätte Dürer weiter nichts vollbracht als dies, so wäre er immer ein sehr untergeordneter Künstler. Es ist also hier überall die bestimmte Differenz gegeben, so daß nämlich ein großer Unterschied ist zwischen dem absoluten Werth eines Kunst-

werkes als solchem, und dem Werth desselben als Thätigkeit des Künstlers, und es muß diese Differenz der Thätigkeit des Künstlers geben zwischen Studium und Kunstwerk, sonst kommt der Künstler nicht dazu, daß sein Werk den vollkommenen Kunstwerth habe, wenn es nicht bei solchen untergeordneten Productionen seine Vorübung hat. Dies kann sich jedoch sehr weit ausdehnen, und es können Kunstwerke vorkommen, welche man eben so gut als das eine wie als das andere ansehen kann, so daß dieser Gegensaz wieder verschwindet. Solche Werke sind aber in ihrer besondern Beziehung nicht um eines andern willen überhaupt da, sondern um eines andern willen innerhalb des Gebietes der Kunst, und in jeder Kunst wird es dergleichen Studien geben, die einen bedeutenden Theil der Masse ihrer Productionen ausmachen. In der Musik ist ein Kanon nichts anderes als ein contrapunktisches Studium. An und für sich hat ein solches Werk einen absoluten Werth, aber es ist auch zugleich etwas, was der Künstler hervorbringen muß zur Uebung, weil die Regeln dieses Verfahrens sich darin am besten sichtbar machen. In der Poesie ist das Epigramm eine solche Gattung, ein jedes kann einen absoluten Kunstwerth haben, aber einer, der nichts hervorbringt als Epigramme, wird als Dichter nur auf sehr untergeordneter Stufe dastehen; für den wahren Dichter ist das Epigramm nur Studium nicht blos für Versification, sondern auch für Combination, und wenngleich in größeren Dichtungen nichts vorkommen darf, was sich als Epigramm herausschneiden läßt, so wird man doch immer bei Dichterwerken auf solche Punkte kommen, wo man sehen kann, was für Einfluß dies Studium auf ein größeres Werk gehabt hat an Stellen, wo ähnliche Spizen sind als im Epigramm. Auch in der Malerei giebt es neben den allgemeinen auch noch Studien zum Behuf eines bestimmten Werkes, die auch ihre Vollkommenheit haben können, so daß man, ohne die Geschichte des Entstehens zu kennen, es nicht als bloße Studien ansehen

würde; z. B. für historische Gemälde malen die Künstler oft bedeutende Köpfe besonders, die sich auf solche Weise als Portrait darstellen, bis man weiß, daß es Studien sind für dieses oder jenes Bild. Am wenigsten findet dies statt bei der Architectur; hier ist ein bestimmter Zusammenhang mit einem Theil des öffentlichen oder Privatlebens, und es kann hier freilich nichts gemacht werden ohne irgend eine besondere Bestimmung. So kann daher die Architectonik zwar gewisse Aufgaben als Studium behandeln, weil sie für sie zu gering sind, als daß sie dieselben selbstständig herausstellen würde, sie müssen aber doch noch vollkommen sein. Auf diesem Gebiet ist dies also das Minimum des Unterschiedes, der die Selbstständigkeit des Werkes betrifft.

Es giebt aber noch einen andern Unterschied, der mit dem vorigen nicht verwechselt werden darf, und der ebenfalls nicht in allen Gebieten gleich hervortritt, und dieses ist der Gegensaz zwischen Skizze und Kunstwerk im höheren Sinne des Wortes. Man könnte glauben, daß dieses nicht in die allgemeine Betrachtung gehöre, weil es besonders der bildenden Kunst und namentlich der Malerei zukommt, aber das Analogon findet sich in allen. Der Unterschied selbst beruht darauf, daß das innere Urbild des Künstlers von dem Moment an, wo es Conception ist, also auch der Entschluß hervortritt, es darzustellen, dennoch nur ein innerlich Werdendes ist, und nur erst allmälig zur Vollkommenheit gelangt, und es geschieht dies, wie schon gesagt, größtentheils in dem Zusammenhange mit der Ausführung selbst. Das innere Urbild des Künstlers selbst läßt sich also auf verschiedenen Punkten fixiren, wo es im Wesentlichen da ist, aber noch nicht in seiner Vollkommenheit, indem noch manches da ist, was erst bei der besondern Ausführung seine volle Bestimmtheit erhält. Wenn nun der Künstler sich ein solches Urbild auf einem solchen Punkte fixirt, wo weder das innere Urbild selbst seine Vollkommenheit in allen Theilen hat, noch

die Ausführung, so ist dies eine Skizze *). Dergleichen giebt es sehr viele, und oft so, daß nur die Kenner es bemerken, daß es eine Skizze ist, besonders in der Malerei. Wenn man sich dies auf alle Künste übertragen denkt, so hat es hier und da manche Schwierigkeit, doch ist dieser Punkt überall da, und überall von gewisser Bedeutung. Dieses allmälige Werden des innern Urbildes ist in diesem Gebiet der freiesten Geistesthätigkeit, wie wir es überall finden in der Natur, nicht eine gleichmäßige Bewegung, sondern eine Bewegung mit verschiedenen Differenzpunkten, d. i. Entwikkelungsknoten, wo auf gewissen Punkten eine neue Stufe der Entwikkelung angeht. Solche sind diejenigen, wo sich das Werk als Skizze fixiren läßt, während andere Punkte noch in Unbestimmtheit liegen. Je mehr nun diese äußere Auffassung eines solchen Punktes in der Genesis des Urbildes,

---

*) In dem ursprünglichen Heft spricht Schleiermacher, um die Skizze näher zu bestimmen, vorher von dem Unterschied zwischen Genialität und Virtuosität, und zwar so: „Aus dem bemerkten Unterschied der Hauptmomente — nämlich erzeugende Stimmung, gestaltende Urbildung, darstellende Ausführung — entsteht ein Gegensaz in den Kunstwerken. Die beiden ersten zusammen sind die Erfindung, und die Erfindungsgabe als Quantum ist die Genialität. Die Fertigkeit in der Ausführung als Quantum ist die Virtuosität. Hieraus entsteht ein Gegensaz in den Kunstwerken. Wird nur die Erfindung hingeworfen ohne alle Virtuosität mit bewußtem Uebergehen derselben, so entsteht eine Skizze; sie ist kein vollständiges Kunstwerk, sondern Vorbereitung, und erwartet den Zeitpunkt der Ausführung. Wird nur Virtuosität ausgeübt mit gewußtem und gewollten Mangel der Erfindung, so kann man eine solche Arbeit nicht ein selbstständiges Kunstwerk nennen, sondern die Absicht kann nur sein, eine bestimmte Virtuosität zu üben zum Behuf einer künftigen Erfindung, und so entsteht ein Studium. Rein in der relativen Identität von Genialität und Virtuosität ist das Werk" (der Kunst). In den Collegienheften vom Jahr 1825 dazu heißt es noch näher in Beziehung auf obigen Gegensaz der Hauptmomente: Je mehr das Werk noch die Gestalt der Skizze hat, desto weniger ist auf die darstellende Ausführung Werth gelegt, es tritt in ihr nur das Verhältniß hervor zwischen der erzeugenden Stimmung und der gestaltenden Urbildung, je mehr das Kunstwerk und in ihm das Einzelne vollendet ist, desto mehr tritt die erzeugende Stimmung zurükk und das Verhältniß tritt hervor zwischen der gestaltenden Urbildung und der darstellenden Ausführung.

d. h. in den ersten Anfängen desselben liegt, desto unvollkommener ist die Skizze, je mehr aber nach dem Ende zu, desto vollkommener, so daß man sagen kann, es giebt einen gewissen Punkt, wo nur noch die lezte Hand fehlt. In der Poesie sind hier die meisten Schwierigkeiten; das innere Werden des Urbildes kann wohl gedacht werden, aber soll dies nun in einem bestimmten Punkt der Versification nach Außen gestellt werden, so scheint da eigentlich nichts mehr geändert werden zu können; der Maler kann freilich noch Vieles thun, aber soll der Dichter noch erst die lezte Hand an die Versification legen, so liegt darin, daß sie noch nicht fertig ist. Dennoch giebt es viele Productionen, die man nur als Skizzen ansehen kann; ob sich die Dichter desselben immer bewußt sind, das ist eine andere Frage, und fällt in die specielle Betrachtung.

Wir können die Betrachtung dieser Differenzen nicht schließen ohne noch auf eine dritte Differenz Rükksicht zu nehmen, und zwar auf die zwischen einem ganz freien und einem gelegentlichen Werke, was in der That einen sehr wichtigen und bedeutenden Unterschied ausmacht. Wir wollen diese Auseinandersezung an einen früheren Punkt anknüpfen. Als die Rede davon war, die Malerei in ihrem eigenthümlichen Wesen aufzufassen, wurde zugleich gesagt, daß eben diese Richtung der freien Productivität auf die Gestalt in ihrem Zusammenhange mit den Lichtverhältnissen eigentlich den Maler mache, und daß dies dasjenige sei, was sich in ihm immer produciren müsse, bis er auf Punkte der Gestaltung komme, die er als Urbilder festhalte. Diese innere Thätigkeit ist ganz unabhängig vom Gegenstande; fragt man jedoch, woher dem Künstler der Gegenstand komme, so giebt es sehr viele Fälle, wo dem Künstler der Gegenstand gegeben wird, und andere, wo er rein das Product seiner eigenen innern Thätigkeit ist; und dies müssen wir sehr unterscheiden. Gingen alle Werke ihrem Gegenstande nach aus der freien Thätigkeit hervor, und beschränkten sich überwiegend auf

Gegenstände einer bestimmten Art, so müßten wir eine bestimmte Richtung zu diesen Gegenständen hin in dem Künstler voraussezen, während doch oft diese gegeben sind. Betrachten wir z. B. die christliche Malerei in der immer sich erneuenden Production der Gegenstände aus der heiligen Geschichte, und wir wüßten von dem Künstler nichts anderes, so könnten wir leicht schließen, daß die Bestimmung dieser Gegenstände aus einem besondern Grade religiöser Gesinnung hervorgegangen sei; wenn wir aber sehen, daß derselbe Künstler auch heidnisch religiöse Gegenstände behandelt, so verschwindet der Schluß. Fragen wir nun nach dem nähern Verhältniß des Künstlers zu dem Gegenstande seines Kunstwerkes, so kommen wir zugleich auf den Unterschied, wo der Gegenstand aus ihm selbst hervorgegangen, oder ihm gegeben ist. Nehmen wir den lezten Fall, und dies ist das, was ich durch den Ausdrukk eines Gelegenheitswerkes bezeichne, so ist dies dem Künstler als Ganzes nicht aus einem innern Moment hervorgegangen, obgleich er einen innern Moment abwartet, wo dasselbe mit seiner innern Thätigkeit eins wird; allein gelingt ihm auch dieses, so gilt doch immer dasselbe, das Werk ist nicht rein aus einem innern Momente hervorgegangen. Betrachten wir nun die Kunstthätigkeit in ihrer geschichtlichen Entwikkelung, und finden wir Perioden, wo durchaus Gegenstände gewisser Art dominiren, und dann wieder solche, wo dies von andern Gegenständen gilt, so werden hier schwerlich die Differenzen ausschließlich in dem Künstler zu suchen sein, sondern der Unterschied davon liegt in dem differenten Zustande des Gesammtlebens, welches dem Künstler zu verschiedenen Zeiten verschiedene Gegenstände giebt. Vergleicht man die religiöse Periode und die des französischen Geschmakks, so zeigt sich darin ein ganz verschiedener Character, aber es würde unrecht sein, ihn in dem Künstler selbst zu suchen, sondern es liegt dies in dem Gesammtleben. Dies zeigt sich besonders in den Kunstwerken, welche dem Künstler gegeben sind, was man freilich nicht allen

ansieht. Es giebt in allen Künsten Werke von dem größten Character, die nur Gelegenheitswerke sind; aber ebenso findet sich auch eine große Masse von kleinen Productionen, die auch nur solche Gelegenheitswerke sind. Die Dignität des Kunstwerkes hat also mit diesem Unterschied gar nichts zu schaffen, es werden dieselben Forderungen an das Gelegenheitswerk gemacht, und es kann dieselbe Vollkommenheit haben. Ein heiliges Gemälde, ob dem Künstler aufgegeben oder rein aus ihm, darf sich gar nicht unterscheiden. Dasselbe gilt von dem Drama. Das alte Drama war an festliche Zeiten gebunden, und es war dabei Concurrenz eröffnet, so ist es auch Gelegenheitswerk, und somit zugleich Darstellung dieser bestimmten Zeit, und dieses Concurrenzverhältniß hat es hervorgerufen. In spätern Zeiten gaben die Akademien die Kunstwerke auf, Gegenstand und Gattung, und da fordert man, daß es ein vollständiges Kunstwerk sei. Aber daraus folgt auch schon, daß wenn man denselben Unterschied in kleinen Productionen sieht, man nicht deshalb sagen kann, deshalb, weil es ein Gelegenheitswerk oder Gedicht sei, müsse man nicht viel Ansprüche machen, im Gegentheil soll es zugleich einen absoluten Kunstwerth haben. Betrachten wir diese Genesis der Kunstwerke näher, so schließt sich auch das Verhältniß auf, wie der Künstler als Einzelner steht zu dem ganzen gemeinsamen Leben, worin seine Kunstthätigkeit versirt. Wir müssen hier verschiedene Fälle unterscheiden. Derjenige, der am meisten entfernt liegt von dieser Thätigkeit, ist der, wenn ihm der Gegenstand aufgegeben wird in einer bestimmten Beziehung, dann ist auch in der Regel ein Moment gegeben, in den sich die Productivität des Künstlers ganz hinein versezen soll, dabei muß er seine ganze Genesis in einer gewissen Zeit vollbringen, und es kommen überhaupt äußere Impulse dazu vom ersten Anfange bis zum lezten Ende. Fragt man hier, ob nicht der Künstler dadurch auf einem ganz untergeordneten Standpunkte stehe, daß er in die Gedanken eines Andern eingeht, der doch weniger davon versteht, indem er so

eigentlich dieſen producirt, nicht ſich ſelbſt, — ſo kann man es in der That auf dieſe Spize treiben. Kommt z. B. jemand zu einem Dichter, um dieſem ein Gedicht für einen beſondern Fall zu übertragen, mit einem beſtimmten Versmaaße, von beſtimmtem Umfange, und in dem gewiſſe Punkte nothwendig vorkommen ſollen, ſo iſt es ganz als ob der andere den Entwurf machte. Daſſelbe gilt in der Malerei, Sculptur und Muſik. Oft muß ein Componiſt, wenn etwas in beſtimmter Geſellſchaft aufgeführt werden ſoll, die beſondern Kräfte der Aufführenden berükkſichtigen und ſich nach ihnen richten. Dadurch erniedrigt ſich der Künſtler aber nicht; wenn dagegen ihm etwas gegeben iſt, was er in Widerſpruch findet mit ſeiner eigenen Kunſtthätigkeit, und er läßt ſich dies gefallen, dann ſteigt er von ſeiner Würde herunter, indem er blos der mechaniſche Arbeiter des andern wird.

Jedoch ſelbſt wo der Künſtler mit Bewahrung der eigenen Freiheit von etwas anderweitig Gegebenem ausgeht, iſt noch zu unterſcheiden. Elemente aus verſchiedenen Zeiten zuſammenzuſtellen, iſt geſchmakklos, und wenn z. B. ein Maler gegenwärtig in ſeinen Bildern Perſonen aus verſchiedenen Zeiten zuſammenbrächte, wie wir dies auf alten Bildern wohl finden, ſo würde man dies nur als Nachahmung früherer Productionen entſchuldigen; allein früher fand dies gar keinen Anſtoß. Warum aber das bei den damaligen Künſtlern keinen Anſtoß gab, was jezt Anſtoß giebt, davon liegt der Grund offenbar nur in dem Einfluß des Geſammtlebens auf die künſtleriſche Praxis ſelbſt. Darin aber, daß das, was im gemeinſamen Leben gilt, einen Einfluß auf die Compoſition hat, liegt auch ſchon etwas von dem Character eines Gelegenheitswerkes; aus dem reinen Intereſſe ein Kunſtwerk zu produciren würde eine ſolche Zuſammenſtellung niemals hervorgegangen ſein, wie man damals verlangte; daß z. B. der Künſtler frühere Perſonen des neuen Teſtaments und ſpätere Heilige zuſammenſtellen konnte, dies war ein allgemein Gegebenes aus dem Character des Gemeinweſens der damaligen Zeit, welches

zugleich die allgemeine Darstellung der Frömmigkeit verlangte, wie sie durch das ganze christliche Leben hindurchging; daß dieses jezt nicht mehr so ist, ist aber nicht etwa blos eine Veränderung des Geschmakks, sondern der Ueberzeugung überhaupt; frei von dem Künstler dagegen könnte so etwas nur ausgeführt werden unter der Voraussezung, daß es etwas allgemeines wäre. — Wenn nun ein Kunstwerk zum Gelegenheitswerk wird, indem es außerhalb dem Lebenskreise des Künstlers gelegen sich auf einen andern bezieht, wie verhält es sich dann, wenn es sich auf den eigenen Lebenskreis des Künstlers bezieht? Hier ist doch auch ein solcher Einfluß der gebundenen Thätigkeit, und da kann das keinen Unterschied machen, ob der Einfluß von der eigenen Subjectivität des Künstlers ausgeht oder von einem andern. Daraus folgt, daß wenn ein Künstler sich einmal einem solchen Impulse hingiebt, er nun auch ebenso ergriffen wird von der fremden Composition wie von der eigenen, und somit steigert sich auch der Anspruch an das Gelegenheitswerk, und es hört auf, daß man sagen kann, der Künstler habe sich einem Andern hingegeben.

Auf der entgegengesezten Seite entsteht hier die Frage, wenn der Künstler von etwas bestimmt ward, was sich nicht geltend machte von der Kunstthätigkeit aus, sondern vom wirklichen Leben her, wie verhält es sich dann, wenn der Künstler Compositionen macht, die mit dem, was im gemeinsamen Leben gilt, nicht im Zusammenhange stehen? Diese Voraussezung zerfällt in zwei verschiedene Fälle; entweder er kann auf eine so eigenthümliche Weise componiren, daß man nicht wahrnehmen kann, wie er eine Veranlassung zu dieser Bestimmtheit gefunden hat in dem, was im öffentlichen Leben gilt, oder er kann auch so componiren, daß seine Composition im Widerspruche steht mit dem, was im öffentlichen Leben gilt, und es ist dann weiter die Frage, was für eine verschiedene Stellung der Kunst zu dem Gesammtleben daraus hervorgeht.

Es muß hierbei eine allgemeine ethische Betrachtung vorangestellt werden. Ueberall findet nämlich ein zwiefaches Verhältniß statt zwischen dem Einzelnen und dem Gesammtleben. Das erste ist dieses, daß der Einzelne unter das Gesammtleben gefaßt, und von dem νόμος desselben gehalten wird. Je mehr dies der Fall ist, desto mehr gehört er der Masse an, weil er weniger persönliche Eigenthümlichkeit hat; seine Bewegungen sind nicht nur bestimmt von den allgemeinen Lebensbewegungen, sondern er wird von ihnen auch fortgerissen, und die Impulse kommen immer von daher. Das umgekehrte Verhältniß ist dieses, daß der Einzelne auch einen Impuls ausübt auf das Gesammtleben; und es dies eben so nothwendig, denn sonst könnten gar keine Veränderungen im Gesammtleben entstehen. Wenden wir dies auf den Künstler an, und verfolgen ihn durch seine ganze Productivität, und gelangen so zu dem Resultat, daß alle seine Werke gelegentliche sind, in sofern sie ihren Impuls und ihre nähere Bestimmung haben vom Gesammtleben aus, so hängt damit auch zusammen, daß er weniger aus sich selbst als aus äußerer Veranlassung producirt. Wir werden ihm die Kunst nicht absprechen, aber er ist ein Künstler, der in seiner Lebenseinheit betrachtet doch der Masse angehört, und daher haftet dieser Character auch seinen übrigen Handlungen wie dem Kunstwerke an. Denken wir weiter den Künstler aus sich selbst herausproducirend, so daß man immer in der Gesammtheit seiner Productionen seine persönliche Eigenthümlichkeit herausfindet, aber diese ist nur im Einklange mit dem herrschenden Geschmakk, so ist sein positiver Einfluß auf die Gesammtheit gleich Null, und etwas neues in der Kunst geht nicht von ihm aus, wenn auch seine Productionen aus ihm selbst und ihm eigen sind; denn er steht ganz unter dem Einfluß der Gesammtheit; und so ist dies zwar eine zweite Stufe, wo die freie Productivität stärker hervortritt, aber auch diese steht unter dem Einfluß des Gemeingeltenden. Nur die Fälle dagegen, wo wir eine Productivität sehen, die sich

nicht aus dem Gemeingeltenden erklären läßt, bezeichnen eine neue Richtung, und das Hervortreten einer Eigenthümlichkeit, die nicht ganz aus dem herrschenden Geschmakk hervorgeht, ist der Anfang dieser Richtung; und so läßt sich eine ganze Reihe von Entwikkelungen durchführen, weil hier eine bedeutende Mannigfaltigkeit von Fällen stattfindet, und je mehr darin das bisher Herrschende aufhört, desto mehr macht sich ein Neues darin geltend. Wir können uns auch den Fall denken, daß in vielen eine solche Abweichung ist von dem Herrschenden, aber es ist unter ihnen keine Uebereinstimmung; dies ist ein Zeichen davon, daß das Verhältniß der Kunst zu dem Gesammtleben in seinem ganzen Umfange betrachtet als Null anzusehen ist; denn wenn das Bisherige keine Gewalt über einzelne Erscheinungen in ihrer Zersplitterung hat, so hat es überhaupt keine Gewalt mehr, und die Kunst verliert ihren öffentlichen Character. Ein Beispiel wird dies deutlich machen. Die erste Periode der modernen Malerei war überwiegend eine religiöse, also eigentlich eine populäre; daneben jedoch existirte freilich auch eine solche Richtung, daß Gegenstände aus dem Alterthum producirt wurden, und dies hing zusammen mit der neuen Richtung der Rükkehr auf die Wissenschaft des Alterthums. Aber nun verfiel das religiöse größtentheils, indem es auch in denjenigen Regionen verschwand, die eine Empfänglichkeit und Antheil an der Kunst hatten. Dafür entstand jezt ein anderes, was sich aber nur konnte bei Einzelnen und im Privatleben geltend machen; und dies ist vorzüglich der Character der französischen Kunst, die auf dem religiösen Gebiet nur etwas anderes war durch ihren eigenthümlichen Character der Ausführung, aber die sich neue Gegenstände für die Malerei machte, ein ganz willkührliches allegorisches Gebiet in Beziehung auf Begebenheiten, die auch nur Interesse hatten für gewisse Kreise, und eine Anwendung des Mythologischen, die aber ganz aus der Anwendung des Alterthums herausging. Dies war ein Zeichen vom Verfall der Oeffentlichkeit der Kunst, ohne

daß daraus ein wahres Kunstleben entstanden wäre; denn es ging nie in das öffentliche Leben über, und die Malerei blieb nur Decoration für die höheren Stände; dies ist der Kunstcharacter des Zeitalters Ludwig des vierzehnten; hier verfiel das öffentliche religiöse Leben, und somit die Kunst auch. — Es läßt sich aber auch ein anderer Fall denken, wo allerdings das vom Herrschenden Abweichende einen Zusammenhang unter sich hat und Geltung gewinnt, jedoch wenn man es vergleicht mit dem früher Herrschenden, so zeigt sich mehr ein Verfall der Kunst, als eine neue Gestaltung derselben. Im Großen betrachtet läßt sich dies nicht als etwas Eigenes darstellen, und ein solcher Verfall kann nicht als eine besondere Periode gelten, sondern bei genauer Betrachtung wird man finden, daß es immer zusammenhängt mit Unvollkommenheiten in der Kunst; was früher von dem dominirenden Andern zurükkgedrängt war, tritt bei einem Punkt ein, wo der Zusammenhang der Kunst mit dem Oeffentlichen aufhört, und somit auch die Vollkommenheit, so bleibt nun das früher an dem Besten haftende Unvollkommene ohne zurükkgedrängt zu werden und wird herrschend, in sofern noch ein äußeres Interesse an der Kunst übrig bleibt. Dies ist ungefähr dasjenige, was wir in der Geschichte der Poesie unsres Vaterlandes finden, wenn wir die Meistersänger vergleichen mit den Minnesängern, die Unvollkommenheit, welche diesen anhaftete, d. h. die Art, wie der productive Inhalt unter der Gewalt der äußern Form stand, consolidirte sich unter jenen, und trat als Mangel von Herrschaft über die Sprache hervor. Wäre nicht ein äußeres Interesse gewesen, ein Verlangen, die Sprache in poetischer Form, in Sylbenmaaß und Reimen fortdauern zu sehen, so hätte die poetische Productivität aufgehört, statt sich lange so zu erhalten; aber dies war freilich keine neue Form, sondern nur eine Ausartung, die da zusammenhing mit einem Abnehmen der Lebendigkeit auf der andern Seite. Auch hier gingen einzelne voran, und übten Einfluß auf einen solchen

Verfall. — Nun ist aber auch noch das Entgegengesezte zu betrachten, nämlich der Anfang einer wirklich neuen Richtung, eines neuen Lebens in irgend einem Kunstgebiete. Ist dergleichen möglich in einer Zeit, wo es noch eine kräftige Kunstproduction giebt, die noch unter dem Einfluß des herrschenden Typus des Gesammtlebens steht? Daß da etwas Neues hervor komme, hat eine große Unwahrscheinlichkeit für sich, und wenn man es behauptet, so liegt gewöhnlich ein Verkennen des vorigen Zustandes zu Grunde. Der frühere Character muß immer erst auf Null gebracht werden, oder dem nahe, ehe sich ein Neues entwikkeln kann; denn das andere wird nur, wenn ein solcher Gegensaz stattfindet, wo das eine nicht mehr, und das andere noch nicht herrschend da ist; und so kann das Neue doch immer nicht eher eintreten und herrschen, als bis das Frühere seine Kraft schon verloren hat. Sehen wir z. B. auf die Geschichte unserer Poesie, so war in der Gestaltung, die sie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte, eine Art Zwischenperiode zwischen diesen Productionen und den lezten der Meistersänger. Es gab da allerdings auch Poesie, die zum Theil sehr trefflich war, wenngleich an Unbeholfenheit der Form leidend, sowohl auf dem Gebiet der religiösen als auf dem der politischen Darstellung, aber es war der Nationalzustand ein solcher, daß dies doch nicht zur eigentlichen Geltung kam. Dieser Zustand folgte eigentlich schon auf einen Verfall, wo Kunstthätigkeit vereinzelt war, und das Neue war nun nichts anderes als Nachbildung des Französischen, wie dies überhaupt vorherrschender Character der Zeit war; denn es ging diese Nachbildung von Oben bis in die mittleren Klassen der Gesellschaft, und es trat eine Korruption der Sprache hervor auf allen Gebieten der schriftlichen Production und auch im gemeinsamen Leben, weil es der Nationalität entbehrte. Diese Nachahmung kann man jedoch nicht eigentlich eine Periode des deutschen Kunstlebens nennen, sondern es war die Art, wie sich der Verfall, der durch alle Lebensmomente hindurchging, auch in

den dichterischen Productionen zeigte. Daher kann man auch nicht sagen, daß, wenn nachher eine andere mehr eigenthümliche Richtung sich bildete, diese als ein Gegensaz entstand; denn diese Nachbildung hatte keine Wurzel im öffentlichen Leben, sie könnte eher als Null oder Minus gelten im öffentlichen Leben, statt etwas Positives zu sein, und in das Volk ging sie eigentlich gar nicht ein.

Wenn wir so die Kunst in ihren Veränderungen verfolgen, und nach der Entstehung einer solchen Veränderung fragen, so ist offenbar, daß sie nicht sogleich in das ganze Kunstgebiet, wie es ein nationales ist, eingreifen und gleichzeitig geschehen kann; einige werden immer die ersten sein und andere ihnen nachfolgen. Dies Verhältniß jedoch braucht gar nicht das eines Originals und eines Nachahmers zu sein, lezteres würde nur dann der Fall sein, wenn nicht dieselbe Richtung der Productivität lebendig erzeugt würde, ohne ein klares Bewußtsein von der Differenz zwischen dieser neuen Richtung und der alten, sondern die Richtung ist in diesen wie jenen, und jene gehen nur der Zeit nach voran, und das Erscheinen eines neuen Kunsttypus muß so in der Menge vorbereitet sein, daß es nur die in den andern liegenden Keime zuerst herausstellt. Verfolgen wir dieses Verhältniß noch weiter ins Einzelne, und denken wir uns einen solchen, gleichviel, ob erst entstandenen oder schon im Leben begriffenen Kunsttypus in seinem ganzen Umfange, so kann es gleichzeitig oder nach einander wieder untergeordnete Mannigfaltigkeiten geben, die sich bestimmt von einander unterscheiden. Mit diesen wird es ebenso gehen, wie mit den andern; es wird irgendwo der Anfang sein, und aus diesem sich dann andres entwikkeln. Dann wird dieses Untergeordnete dasjenige sein, was man unter dem Begriff einer Schule versteht. Wenn wir z. B. an die Wiederentstehung der Malerei denken, und uns hier die italienische herausnehmen, so ist dies eine solche neue Periode, aber in derselben finden wir gleichzeitig mannigfaltige Modificationen,

die man unter dem Namen verschiedener Schulen begreift; diese jedoch sind unter sich nicht so verschieden, als etwa die italienische Malerei zu Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts von der byzantinischen. Ebenso finden wir auch bei der Erneuerung der Poesie in Deutschland einen gemeinsamen Typus, der anfangend unter der Form der Nachbildung des Antiken und Französischen, sich immer mehr und mehr zur Eigenthümlichkeit gesteigert hat. Wir unterscheiden da gleich vom Anfange an zwei verschiedene Schulen, die schweizerische und sächsische, fast analog den beiden Zweigen der Sprachbildung; beide nur Modificationen desselben Typus, der wieder als ein eigenthümlicher von dem früheren abweicht, und so kann man in der sächsischen Schule wieder unterscheiden, die eine Richtung mehr auf das Französische hingewandt, die andere mehr auf das Antike. Auch in der Schule giebt es Vorgänger und Nachfolger, nicht nothwendig ist aber der erste der vorzüglichste. Es ist dies natürlich und läßt sich auch in vielen Fällen nachweisen, daß die Vollkommenheit nicht am Anfange war, sondern daß sie sich allmälig herausbildete, und daß die spätern das Verdienst haben über die erstern, wenn auch nur in untergeordneter Vollkommenheit, hinaus zu gehen. Wenn aber dieses Verhältniß sich allmälig so gestaltet, daß eine Reihe von solchen folgt, die durchaus nur Nachahmer sind, so ist dies ein sicheres Zeichen, daß die Lebenskraft dieses besondern Kunsttypus sich erschöpft, und das ist die periodische Natur, die wir überall in dieser untergeordneten Form der geistigen Thätigkeit finden. Wenn wir so den Begriff der Schule festhalten, so ist hier im Kunstgebiet ein bedeutender Unterschied gegen denjenigen der Wissenschaften. In den philosophischen Schulen ist gewöhnlich der Urheber der Meister, und sein Typus dominirt über die persönliche Eigenthümlichkeit des Nachfolgers, oder die Schüler geben nicht mehr lebendige Productionen, sondern behandeln nur das Gegebene, und es handelt sich nur um die äußere Form. So ist es sehr bald der platonischen und

aristotelischen Schule ergangen, und wo man den Begriff mit Sicherheit fixiren kann, findet es sich ebenso. In der Kunst dagegen ist dies ein anderes, da finden wir sehr häufig, daß der erste nur unvollkommen den Typus ins Leben brachte, aber hier ist auch die Einheit des Begriffs der Schule weit schwerer zu bestimmen, weil man denselben oft nach einer gewissen Lokalität näher feststellt, als daß derselbe Typus sich durch alle Künstler hindurch zöge.

Das Auseinandergesezte leitet uns noch zu einer andern Betrachtung. Schon wenn wir auf den relativen Gegensaz wieder zurükkommen zwischen ursprünglichen und gelegentlichen Werken, so führt uns die Art, wie dieser Gegensaz sich wieder ausgleicht, darauf, daß wir sagen müssen, wenn die freie Productivität der Einzelnen, wie sie in der persönlichen Eigenthümlichkeit des Geistes ihre Bestimmtheit hat, und diese in allen ihren Aeußerungen ausspricht, etwas werden soll, was sich fixirt, und eine geschichtliche Bedeutung erhält, so muß zugleich der nationale Typus ebenso darin enthalten sein, wie sich die persönliche Eigenthümlichkeit darin ausspricht. Denn dadurch ist bedingt sowohl die Empfänglichkeit der Masse für die Kunsteindrükke, als auch die Möglichkeit, daß der Einzelne andere zu analogen Kunstthätigkeiten begeistere; denn vermöge der rein persönlichen Eigenthümlichkeit kann er das nicht, weil diese ein rein Unübertragbares ist, sondern nur durch den Nationaltypus, der ihm und andern gemein ist. Hieraus ergiebt sich, daß alle im historischen Sinne bedeutende Kunstthätigkeit eine nationale sein muß. Es ist jedoch die Frage, ob dies wirklich etwas Allgemeines ist, so daß man ihm den Saz gegenüber stellen kann, wenn ein Kunstwerk nicht ein Ausdrukk des nationalen Lebens ist, so kann es auch keinen historischen Werth haben. Wollen wir den lezten Saz fixiren, so würden wir auf Folgerungen kommen, die wir nicht anerkennen können. Es läßt sich z. B. nicht sagen, daß sich in der neueren deutschen Poesie vom Anfange an der nationale

Typus ausgebildet habe, vielmehr war das Ursprüngliche eine Nachbildung, und wollte man auch diese Anfänge für verwerflich finden, so würde sich doch ein so genauer Zusammenhang nachweisen lassen zwischen diesem Anfange und dem Folgenden, daß man keine Grenze ziehen könnte, die Sache aus einem allgemeinen Gesichtspunkt zu fassen. Betrachten wir die ganze moderne Kultur, so finden wir sie auf die Kultur der klassischen Völker auf eine sehr tiefe Weise gebaut, darin hat sie ihre Wurzeln, daraus hat sie sich ernährt, und es läßt sich nicht sagen, daß sie, obgleich wir sie jezt als etwas Eigenthümliches erkennen, sich würde so gestaltet haben, wenn der Anfang nicht so gewesen wäre. Soll nun das in der Kunst nur bleibenden Werth haben, was ein nationales ist, so ist hier der Anfang nicht national gewesen, und doch ist auch der Fortgang etwas so stetiges, daß man hier keine Grenze machen kann. Ja der Einfluß ging bis zur Mischung der Sprache, und wollte man deshalb unserer Sprache alle fremden Federn ausrupfen, so würde sie sehr kahl werden, und man würde mit derselben in keinem Gebiete ausreichen. Man sagt freilich, daß die griechische und lateinische Sprache doch so ähnlich sei, daß da keine Differenz im Bewußtsein von dem sei, was man von ihnen gebrauche, zumal es auf ein ursprüngliches zurükkgeführt werden könne; allein über eine ursprünglich gemeinsame Abstammung der deutschen, griechischen und lateinischen Sprache z. B. aus dem Sanskrit, oder wo sonst her, ist auch kein Bewußtsein in uns, sondern nur, daß jene zwei uns fremd sind. Was deutsche Kunst wäre ohne jene griechische und lateinische, kann man gar nicht angeben, so früh sind sie in unsere Entwikkelung eingedrungen. — Allein die Sache ist auch von einem andern Punkt aus zu fassen. Wenn jezt unter uns poetische Werke zum Vorschein kämen, die sich auf eben solche Weise und in eben demselben Maaße anschlössen an das Aelteste, was wir von deutscher Poesie kennen, so würde das eben so bestimmt als Nachahmung erscheinen, und als etwas

unserem ganzen Standpunkte fremdes, wie jene ersten Kunstwerke, die sich an das Antike anschlossen; weil ein eben so bestimmter Abschnitt ist zwischen jener Zeit und der gegenwärtigen, wie zwischen unserem nationalen Typus und dem antiken; und so hat offenbar zwar jenes Princip seine Wahrheit, aber nur innerhalb der gehörigen Schranken, nicht außerhalb derselben. Sehen wir dies nun wieder aus einem größeren Gesichtspunkte an, so lassen sich in der geschichtlichen Entwikkelung aller Völker zwei Perioden unterscheiden, die eine der reinen Abgeschlossenheit in sich, die andere der Empfänglichkeit für das Fremde und des Lebens mit demselben. Schwerlich läßt sich behaupten, daß die erstere die Zeit der vollkommensten Entwikkelung der geistigen Functionen sei, vielmehr ist es die leztere. In dem Antiken hat die Berührung mit den asiatischen Völkern und ebenso mit der ägyptischen Kultur einen entschiedenen Einfluß auf die Entwikkelung des hellenischen Geistes gehabt, aber die größten Productionen fangen erst da an, wo der Sinn für andere Eigenthümlichkeiten des menschlichen Lebens sich in einem gewissen Umfange entwikkelt hatte. Es läßt sich nicht denken, daß dieses Element gegenseitiger Berührung blos sollte ein theoretisches sein, indem das Fremde nur einginge in die Form der Vorstellung und Beobachtung, sondern, wenn jener Einfluß bestehen soll, so muß es auch eingehen in die Form des Wohlgefallens, so daß nämlich die Wahrnehmung des Fremdartigen auch das Wohlgefallen erregt, und dies ist auch nicht anders möglich; denn wenn wir zurükksehen auf das menschliche Gattungsbewußtsein, ohne welches es keinen menschlichen Geist gäbe, und dieses in seiner Subjectivität erfassen, so wird, indem der menschliche sich in der andern Form wieder erkennt, dieses Wiedererkennen zum Bewußtsein einer Lebenserhöhung, und dies kann nichts anderes, als der Gegenstand eines besondern Wohlgefalles sein. Daher ist es für die Entwikkelung des menschlichen Geistes in jedem nationalen Typus, der eine bestimmte Modalität innerhalb seiner Beschränkt-

heit hat, nothwendig, daß die Kenntniß des Fremden und das Wohlgefallen an demselben sich befestige; dies kann aber nicht geschehen ohne eine gewisse, wenn auch nur scheinbare Verringerung der Nationalität als etwas Ausschließlichen; scheinbar, weil das Ausschließliche nicht das Wesen des Nationalen ist. So lange dieses nicht von dem Nationalen berührt wird, ist dieser Unterschied noch nicht; wird es dagegen von ihm berührt, bevor die Empfänglichkeit dafür da ist, so wird es ausgeschlossen, und sezt sich dies fest, so kann die höhere Entwikkelung nicht eintreten. So ist dieses Aufnehmen und mit Wohlgefallen Aufnehmen des Fremden eine wesentliche Bedingung der Fortentwikkelung. Auf dem freien Gebiet der Kunst gilt dies nun auf eine überwiegende Weise, daß das Wohlgefallen die analoge Thätigkeit hervorruft, weil die Productivität frei ist; auf andern Gebieten dagegen ist dies gar nicht so, sondern vielmehr umgekehrt, wenn sich hier das Wohlgefallen bis zu solchem Grade steigert, so sezt dies einen krankhaften Zustand voraus. Wenn z. B. unsere Jugend sich mit dem Alterthum beschäftigt, und die klassische Welt kennen lernt, so entsteht bei allen, die einer geistigen Empfänglichkeit fähig sind, ein Wohlgefallen an der politischen Form der Alten; aber dieses Wohlgefallen gehört einem Lebensalter an, wo man noch nicht auf diesem Gebiete thätig ist, und wir sehen es als krankhaften Zustand an, wenn sich eine Thätigkeit daraus entwikkelt. Aber in der Kunst ist dies eine andere Sache, weil die andern Thätigkeiten gebunden, diese aber frei ist, und es läßt sich hier kein Wohlgefallen denken, ohne einen Einfluß auf die Productivität selbst zu äußern. In dieser Hinsicht sind freilich die neueren Völker bedeutend von einander verschieden, und man hat schon lange den deutschen die meiste Empfänglichkeit für das Fremde beigelegt, weil sie weniger Einheit der Lebenskraft in sich selbst hätten, wie man sagte; aber gewiß kann man dies nicht allein aus jener Unvollkommenheit ableiten. Dies zeigt sich auch daraus; wenn man die neueste Zeit betrachtet, so hat sich, freilich

weit später, in den benachbarten Völkern auch eine Empfänglichkeit für das Deutsche entwikkelt, welches schon jezt anfängt, bedeutenden Einfluß zu haben, so daß dieses neue Element bei ihnen auch eintritt, wiewohl nur später als bei uns. Allein ihre Productivität in der früheren Zeit hat sich durch jenen blos nationalen Typus in ein Erstarren in dieser Form festgestellt, was nun durch das Hinzutreten dieses Fremden verschwindet. So dürfen wir in der Entwikkelung der Kunst dieses Aneignen des Fremden, was analoge Productionen hervorruft, auch keineswegs zu niedrig stellen, sondern nur die bloße Nachbildung hat keinen Werth, im Ganzen dagegen ist es immer ein neues Element, aus welchem neue Lebensentwikkelungen hervorgehen. Die romanische und englische Kunstthätigkeit haben so Einfluß auf uns gehabt, und von dem, was so in uns Neues wurde, gingen ebenfalls Einwirkungen wieder auf jene selbst aus, und werden daselbst wieder neue Entwikkelungen bilden, wenn sie das Deutsche und den deutschen Geist lebendig in sich aufgenommen haben.

In dem bisher Gesagten scheint ein Widerspruch zu liegen. Wir haben früher die Productionen, die von dem einzelnen Bewußtsein ausgehen, als geringer wie diejenigen angesehen, denen das Gesammtbewußtsein als Moment des geistigen Lebens zu Grunde liegt, und doch haben wir jezt diejenigen höher gestellt, die zugleich durch das Fremde modificirt werden, und so geht doch dies wieder zunächst nur auf den Einzelnen, denn auf diesen macht doch das Fremde zuerst einen Eindrukk; allein es kommt auch zugleich darauf an, daß auch das Fremde bei den Uebrigen Eingang findet, so daß jener dann nur der erste war, der diesen Einfluß aussprach. Daher fragt es sich, wie sich das rein Nationale und das durch fremden Einfluß modificirte überhaupt zu einander verhalte, denn daß das leztere nicht immer eine Verringerung oder Korruption von jenem sei, ergiebt sich schon aus dem zulezt geschichtlich Angedeuteten. Nehmen wir aber den geschichtlichen Maaßstab noch allgemeiner, so werden

wir sagen müssen, das rein abgeschlossene Nationalleben ist nur in einem Zustande des Getrenntseins der Völker vorhanden, d. h. in einem solchen, in welchem das Gattungsbewußtsein noch gar keine Realität gewonnen hat, sondern alles Fremde zu etwas relativ Feindlichem wird, und nur mit diesem Abstoßen zusammen, und gar nicht mit dem erwachten Gattungsbewußtsein läßt sich eine abgeschlossene Nationalität denken. Da nun dies keineswegs eine Vollkommenheit des menschlichen Seins ist, so kann auch der Ausdruck davon nicht die Vollkommenheit der Kunst sein. Es läßt sich hier auch eine Zwischenstufe denken, eine Beharrlichkeit des nationalen Typus in seiner Identität, wie sie von Anfang an war, mit einer Anerkennung für das Fremde, ohne daß es einen Einfluß hätte auf die Productivität; und es wäre dann das Gattungsbewußtsein auf dem Kunstgebiete da, aber ein nationaler Typus bliebe ungefährdet. Allein wenn wir die Geschichte im Großen betrachten, so ist diese Mittelstufe immer nur ein Uebergang, aber kein bleibender Zustand. Ihrer Volksthümlichkeit nach unterscheiden sich ferner die Völker in solche, die einen kurzen Lebenslauf haben, so daß sie immer nur fortbestehen in einem Zustande der Getheiltheit in kleinere Massen, und innerhalb der Formen ihres Daseins der großen organischen Verbindungen des Lebens unfähig sind; dagegen auf der andern Seite giebt es solche, die diese Fähigkeit haben, wobei sich aber nicht denken läßt, daß eine Masse von geistigem Leben, die früher vollkommen abgeschlossen ist, nachdem sie organischer Theil eines größern Ganzen geworden, ganz dasselbe bleiben kann, da sie vielmehr der Umgestaltung fähig ist, welche den Wendepunkt ausmacht zwischen kleineren und größeren Massen. Allein wenn wir auf die größere Einheit sehen, so ist dies dann nicht mehr eine Einwirkung des Fremden, sondern eine rein innere Veränderung. Nun aber läßt sich auch nicht denken, daß eine stetige Gemeinschaft unter den Völkern bleibe auf der Zwischenstufe der Receptivität ohne Aneignung und Umbildung. Ein solcher Fall

findet sich, wo es Lebensverhältnisse giebt, organische Zustände für geistige Functionen, die ihrer Natur nach über den Umkreis der Volksthümlichkeit hinausgehen; und solche Verhältnisse lassen sich allerdings geschichtlich nachweisen. Einmal sind dies die religiösen Zustände, sodann wieder die wissenschaftlichen, welche beide über den Umkreis der Nationalität hinausreichen. Bei den wissenschaftlichen Zuständen finden wir in der Bildungsperiode der jezigen europäischen Völker eine lange Zeit, wo die lateinische Sprache die des gebildeten Denkens war, während die Volkssprache sich noch auf den kleineren Umkreis des früheren Daseins beschränkte. Durch jene Sprache bildete das westliche Europa damals wissenschaftlich ein Ganzes; dies hörte jedoch auf, als das wissenschaftliche Denken in die Landessprache zurükkkehrte. Aber die Einheit der religiösen Zustände ist doch geblieben, und in dem Gebiet des Gesammtbewußtseins ist hier auf eine Gemeinschaft hingedeutet, welche auch der Kunst zukommt, so daß in ihr auf dem religiösen Gebiete nicht das Nationale, sondern jenes Gesammtbewußtsein herrschen, und sich als gemeinsamer Character und als wesentlicher Coefficient der Aneignung hindurchziehen muß. In der religiösen Gattung müssen demnach alle Künste einen genauen Zusammenhang mit einander haben, wodurch das Nationale und das Verharren in seinem strengeren Typus zurükkgedrängt wird. Dasselbe läßt sich, wenn auch nicht so sehr von den bürgerlichen, doch in einem höheren Grade von den freien geselligen Zuständen sagen, von denen jedoch in der Kunst die Productivität nur in den niedrigeren Gattungen ausgeht, weil da die Persönlichkeit des Individuums dominirt; aber die Gemeinschaft auf diesem Gebiet und die gegenseitige Gewohnheit des Aneignens fremder Sprachen bringt auf diesem Gebiet eine Annäherung zu einem gemeinschaftlichen Typus hervor; und so zeigt sich hier eine Stufenfolge von Erweiterungen, und das was vorher ein Ganzes war in seiner Abgeschlossenheit, wird nun

von untergeordnetem Character in einer Einheit von größerem Umfange.

Ich will hieraus noch eine Betrachtung folgern. Es ist seit geraumer Zeit eine ziemlich allgemeine Form in der Behandlung der Kunsttheorie, daß man einen bestimmten Gegensaz aufstellt zwischen dem Antiken und Modernen. Seiner ursprünglichen Bedeutung nach bezeichnet dieser Gegensaz einen Unterschied der Zeiten, aber keineswegs gilt dies von dem Gebrauch dieser Ausdrükke in der Kunst, so daß etwa das Antike, worunter wir doch eigentlich ausschließlich die Productivität der klassischen Völker rechnen, nur eine in sich ganz abgeschlossene Zeit repräsentirte, denn in der Zeit, die jenseits des Modernen, oder wenn wir einen recht passend gelegenen Punkt wählen wollen, jenseits der Völkerwanderung liegt, hat es eine Menge von Kunstthätigkeiten gegeben, außerhalb und total verschieden von der klassischen Kunst, die wir doch allein damit meinen. Daher können wir diesen Gegensaz, als bestimmte Zeiten repräsentirend, durchaus nicht anerkennen. Allein auch in dem Sinne genommen, daß das Antike nur eine bestimmte Volksthümlichkeit bezeichne, so wie, daß das Moderne eine Mannigfaltigkeit verwandter Volksthümlichkeiten bezeichne, ist dieser Gegensaz dennoch zu ungleich, um ein bestimmter Gegensaz zu sein, wofern man nicht voraussezt, daß die Differenz der modernen Völker zugleich verschwinde gegen die Differenz von dem Antiken selbst; dies ist jedoch durchaus nicht der Fall. So ist z. B. die Differenz zwischen der englischen und französischen Tragödie eben so groß, als die Differenz eines von beiden gegen die antike. Diese Theilung verwirrt daher nur, statt die Differenzen auf dem Kunstgebiete zur Uebersicht zu bringen, da vielmehr die Differenzen des Modernen nur in einer Verkürzung erscheinen. Deshalb sind vielmehr nationale Differenzen aufzusuchen, und die Zeit dabei ganz aus dem Spiele zu lassen. Fände sich von diesem Standpunkt aus dann aber, daß bei allen solchen Differenzen es dennoch

einen Typus giebt in allem Modernen, der dem Antiken entgegengesezt ist, so wäre dies dann ein Resultat, keineswegs eine Voraussezung. In der Behandlung der Geschichte der Philosophie habe ich das Christenthum als einen Hauptwendepunkt zweier Perioden angesehen, und es so dem Antiken gegenüber gestellt, hier aber schlage ich ein ganz anderes Verfahren ein, und es fragt sich, ob sich dies auch aus der Differenz der beiden Gegenstände rechtfertigen lasse. Ein Punkt ist hierbei nicht zu übersehen, nämlich daß die moderne Philosophie angefangen hat, sich auszubilden und auch wesentliche Differenzen aufzustellen in dem Zeitraum, wo noch jene Gemeinschaftlichkeit der lateinischen Sprache existirte, weshalb also die volksthümliche Differenz in der Sprache hier noch nicht eintrat, und in ihrer Ausbildung mitwirkte. Deshalb ist dieses Verhältniß ein ganz anderes, und darin liegt wohl der Grund der Verschiedenheit in dem einen Gebiet und dem andern; denn die moderne Kunst hat mit dieser Identität einer gemeinsamen Sprache gar nichts zu schaffen, und die moderne Poesie ist nicht diejenige, welche schon in der lateinischen Sprache bestand, sondern sie bildete sich erst, nachdem die modernen Sprachen jede in ihrer Eigenthümlichkeit sich entwikkelt hatten. Daß aber dieser Gegensaz auf einem verwandten Gebiete entschiedenen Werth hat, ist wohl der Grund, daß man sich demselben auch in dem Gebiete der Kunst hingegeben, und dabei ihre Differenz übersehen hat. Dem ungeachtet will ich mich seiner Anwendung auch hier keineswegs überheben, nur aber nicht als allgemein geltend, vielmehr ist er in den einzelnen Künsten auf specielle Weise zu behandeln, da er in denselben auch einen verschiedenen Werth hat *).

*) In dem ursprünglichen Heft sagt Schleiermacher noch von dem Unterschied des Antiken und Modernen, nachdem er bemerkt, daß die bildende und redende Kunst der Neueren sich offenbar der musikalischen nähere, weil überall der Character in einer Reihe von Momenten, d. h. von wechselnden Gefühlen, zur Anschauung komme, wogegen sich die Musik der Alten der

So haben wir nun den allgemeinen Theil beendigt, und könnten zu dem besondern übergehen, wenn wir nicht erst darnach zu fragen hätten, ob wir auch ein Princip haben, das zugleich aus dem Gegebenen diejenige Ordnung unseres Verfahrens aufstellt, wie wir die einzelnen Künste anzusehen haben. — Darauf führt uns eine Betrachtung, welche ich andeutete bei dem Begriff des Beiwerkes, und die bis jezt noch unerledigt geblieben ist. Damals haben wir in dieser Hinsicht gefunden, daß es einen Gegensaz giebt in dem selbstständigen Elemente der Kunst auf allen ihren Gebieten, der sich aber auch wieder ausgleichend als fließend erscheint, und auf gewissen Punkten sich verliert, so daß nämlich ein Werk als Beiwerk oder auch als wesentlich angesehen werden kann, weil das Beiwerk auch als selbstständig herauszutreten vermag, und daß es Gattungen giebt, die eigentlich nur Beiwerk von andern Gattungen sind; ja selbst der Unterschied zwischen eigentlichem Kunstgebiete und uneigentlichem, wo nämlich die Kunst an einem andern ist, ließ sich in die Formel auflösen, daß das erstere ein Kunstgebiet sei, wo die Kunst wesentlich und selbstständig ist, und das andere, wo sie nur Beiwerk ist. Eben so giebt es aber auch etwas Analoges in dem Verhältniß der einzelnen Kunstgebiete unter einander. Wir haben die einzelnen Kunstgebiete getrennt, indem die freie Productivität entweder auf Seiten des subjectiven oder des objectiven Bewußtseins ist; aus jenem kann sie nur heraustreten, indem sie ein objectives wird, aber nur unter der Form der Reaction; im objectiven Bewußtsein stellt sie die Receptivität der gebundenen Thätigkeit als freie Productivität dar. Unsere Haupteintheilung war, daß es Künste gäbe, die 1) ein erregtes Selbstbewußtsein voraussezten, das immer reagirt unter der Form eines objectiven, 2) Künste, deren Elemente dem objectiven Bewußtsein angehören, als Bild und

---

Objectivität der bildenden und redenden Kunst nähere — „der ganze Typus der modernen Kunst ist musikalisch, subjectiv, der ganze Typus der antiken ist plastisch, objectiv."

Vorstellung, woraus die bildenden und redenden Künste entstehen. In den bildenden unterschieden wir wieder jene, die es mit der organischen, und solche, die es mit der mathematischen Gestaltung zu thun haben. Darnach werden wir verfahren können, aber es wird nur mit Ordnung geschehen können, wenn wir die angedeutete Betrachtung hinzunehmen. Es giebt nicht blos ein vereinzeltes Dasein von Kunstwerken dieser verschiedenen Art, sondern es giebt auch ein Zusammensein, wobei das eine bald als Beiwerk des andern erscheint, bald mehrere Künste so zusammen sind, daß der Gegensaz zwischen Wesentlichem und Beiwerk als aufgehoben erscheint. Denken wir uns z. B. eine pantomimische Darstellung ohne Musik, so wird das als etwas Mangelhaftes erscheinen, und man wird ein Zusammensein von diesen postuliren, aber dies wird ein so indifferentes sein, daß wir nicht immer werden sagen können, welches die Hauptsache und was Beiwerk ist, indem bald dies, bald jenes als Haupt- oder Beiwerk angesehen werden kann, aber ohne vollkommene Unterordnung. In der dramatischen Poesie sind wieder beide zugleich in der Darstellung, und das Drama hat in der körperlichen Darstellung seine Existenz, dem ungeachtet ist die Poesie dabei Hauptsache, und Mimik und Musik sind nur wesentliche Bedingungen, wenn das Drama erscheinen soll, aber an und für sich betrachtet ist es ohne sie, und so erscheinen hier beide Künste, wenn man auf das Wesentliche sieht, nur als Beiwerk. Bedenken wir dann, daß auch die Malerei bei solchen dramatischen Darstellungen ihr Recht hat, so ist hier ebenfalls eine Kunstdarstellung, wo die Malerei als Beiwerk erscheint, da das dramatische Gedicht seinem Wesen nach ohne sie da ist. Auf diese Weise kommen wir auf ein Zusammensein von allen Künsten, denn auch Architectonik und Sculptur sind dabei vorhanden, wenngleich nur in einer Abbildung, da sie die Malerei darstellen soll. Umgekehrt denken wir uns ein öffentliches Gebäude, das eine poetische Inschrift hat, so ist da die Poesie Beiwerk. Da-

bei ist aber immer ein großer Unterschied; so wird die mimische Darstellung in ihrem Verhältniß erst vollkommen klar und verständlich sein, wenn sie Beiwerk ist, und der Poesie dient in Verbindung mit der Musik; diese wieder in ihrer Gestaltung der articulirt gemessenen Töne als Gesang ist schon von selbst an der Poesie, und es ist hierin das Ursprüngliche gegeben, daß die Musik Begleitung der Dichtkunst sei, und wenn auch reine Instrumentalmusik, wie Pantomime, darüber hinausgeht, so ist dies ein ganz anderes Verhältniß, als wenn wir sagen, daß die Poesie das Wesentliche sei, und das andere das darüber nur Hinausgehende. So entsteht uns ein Gegensaz anderer Art dadurch, daß gewisse Künste ursprünglich nur Begleiterinnen der andern sind, und es sind dies dieselben Künste, welche die eine Seite unserer obigen Eintheilung einnehmen, nämlich diejenigen, die auf das erregte Selbstbewußtsein zurükkgehen, und die Reaction desselben unter der Form der freien Productivität darstellen. Die bildenden Künste sind auch zugleich begleitende, aber nicht in demselben Grade. In der Poesie ist dies das Minimum, denn nur in ihren kleinsten Productionen ist es, wo sie ein Beiwerk sein kann. Dies giebt uns eine Steigerung; und wenn man gleich von der einen Seite aus von den mehr selbstständigen Künsten anfangen könnte, weil so ihr Wesen recht sichtbar würde, so ist doch auf der andern Seite die umgekehrte Betrachtung die für uns zwekkmäßigere, weil man so immer das Elementarische am deutlichsten vor sich sieht, und von da aus zu ihrem innersten Wesen aufsteigend, auch zu einer immer klareren Einsicht in ihr Wesen selbst gelangt.

Deshalb werden wir in der Betrachtung *zuerst* bei denjenigen Künsten anfangen, welche überwiegend *begleitende* sind, und sich stüzen auf die Reaction des bewegten Selbstbewußtseins, *sodann* werden wir zu den *bildenden Künsten* übergehen und *endlich* mit der *Poesie* schließen.

Zweiter Theil.

Darstellung der einzelnen Künste.

Erste Abtheilung.

Die begleitenden Künste.

Die Ordnung, in welcher die einzelnen Künste darzustellen sind, ist schon im Allgemeinen bestimmt worden, und es sind dieselben von der Art, daß einige so sehr als Beiwerk hervortreten, daß ihr ganzes Wesen darin zu liegen scheint, andere dagegen verhalten sich so entgegengesezt, daß sie ihr Wesen verloren zu haben scheinen, wo sie Beiwerk sind. — Zwei Merkmale aber gehören hier zusammen, daß nämlich diese Künste überwiegend begleitende sind, und daß die freie Productivität sich gleichfalls überwiegend in dem vorfinde, was in der gebundenen Thätigkeit als Reaction vorherrschend ist; denn die darstellende Bewegung ist Reaction der freien Productivität auf eine in dem Subject vorgegangene Veränderung, wie Lust oder Unlust, Freude oder Schmerz erregt worden ist. Auf solche Weise entsteht schon im gewöhnlichen Leben die darstellende Bewegung als Reaction, und

diese wird in der Mimik zur freien Productivität, d. h. unabhängig von irgend einem bestimmten Lebensmoment im Künstler, aber doch immer in Beziehung auf solchen. Eben so ist es mit der Musik in ihrer ursprünglichen Gestalt, d. i. als Gesang, da alle musikalischen Instrumente nur als Erweiterung desselben ursprünglichen Organs erscheinen, mithin als ein nur anders erregter Gesang. Der Ton im Gegensaz gegen den bloßen Laut ist immer, so wie er unvollkommen entsteht, eine solche Reaction, immer zusammen seiend mit dem erregten Gemüthszustande. Dieses natürliche Zusammensein ist freilich nicht überall dasselbe, sondern ein Characterzug, der verschiedene Völker unterscheidet; bei dem einen Volke sind im gleich erregten Gemüthszustande mehr mimische Bewegungen als bei dem andern, und dasselbe gilt von dem Gesang. Es giebt Völker, deren Sprache schon ein Analogon des Gesanges ist, so wie es im kunstreichen Gesange ein singendes Sprechen giebt, wie in dem Recitativ. In andern Sprachen ist der Unterschied zwischen Laut und Ton hin und her schwankend, in andern auf das Festeste bestimmt. Je mehr die Sprache ein Wiedergeben von Vorstellungen eines objectiven Bewußtseins ist, um desto mehr ist der Laut reiner Laut ohne alle Analogie mit dem Ton; je mehr aber der erregte Zustand des Selbstbewußtseins sich mit hineinmischt, desto mehr kommt jenes Analogon von Ton und Rhythmus in den Laut, und dies ist in dem Vortrage selbst das Declamatorische. Der Gesang kann ursprünglich hervortreten ohne alle Worte, und diese Bewegung der Stimme ist ein Ausdrukk des innern Zustandes. Geht der Mensch plözlich aus dem ruhigen Zustande der Vorstellung in einen sehr bewegten Gemüthszustand über, so wäre es widernatürlich, in derselben Art und Weise fortzureden, sondern entweder unterbricht er die Rede, oder wenn er sie fortsezt, wandelt er sie um, und dann entsteht in der Stimme statt des Lautes der Ton. Denkt man sich den Einzelnen im Zustande der vollkommensten Ruhe, gleichsam auf einem Nullpunkt, was

jedoch buchstäblich nie vorkommt, und dann in einen positiven Zustand übergehend, ohne von Außen irgend wie erregt zu sein, so ist das nichts anderes, als daß er sich selbst sammelt und die verschiedenen Elemente seines vormaligen Zustandes erregt werden; so wie dies eine gewisse Höhe und Stärke erreicht, wird auch der melodische Ton hervortreten, gleichviel, um ein freudiges oder betrübtes Bewußtsein auszudrükken; dies wird aber nie stattfinden können, ohne daß das andere, das mimische Element, nicht mit dabei wäre, und so finden wir ein natürliches Zusammensein dieser Elemente in ihrem kunstlosen Zustande, die, wenn sie in ihre freien Productionen übergehen, eben so in den beiden Künsten der Mimik und Musik erscheinen. Der verschiedene Grad ihres kunstlosen Zusammenseins gehört zur Individualität verschiedener Nationen; und es giebt darin eine zwiefache Abwandlung, gleichmäßige Abnahme vom Maximum zum Minimum, aber auch ungleichmäßig ein Ueberwiegendwerden des Mimischen über den Ton oder umgekehrt. Soll nun das Kunstlose und Unwillkührliche zur Kunst entwikkelt werden, so müssen wir diese beiden erst von einander trennen, die im kunstlosen Zustande immer auf gewisse Weise verbunden sind; denn nun kommt noch ein neues Moment hinzu, eine dritte Abwandlung zu jenen beiden; denn denke ich mir, unter welcher Naturform es sei, dieses Uebergehen des Kunstlosen in die Kunst, was doch immer im einzelnen sich zeigen muß, so läßt sich nie voraussezen, daß derselbe Einzelne immer eben so gut Mimiker werden könne, als Musiker und umgekehrt, sondern das Talent, was hierbei vorausgesezt wird, diese ursprünglich überwiegende Richtung, Unwillkührliches in die Gewalt des Gedanken und Willen zu bringen, kann nicht in den verschiedenen organischen Systemen bei einem und demselben dasselbe sein; und wenn sich auch im kunstlosen Zustande in dem Einzelnen beides zusammen findet, so vermag doch nicht das eine so gut wie das andere sich zur Kunst zu steigern, vielmehr sobald diese beiden Elemente Kunst

werden, treten sie auch in verschiedenen Subjecten als getrennt hervor. Deshalb sind diese beiden Künste gleich von vorn herein als zwei verschiedene zu sezen, und um sie noch bestimmter als begleitende Künste auseinander zu halten, haben wir zuerst von der Mimik zu handeln, indem diese noch nirgends frei für sich allein bestanden hat, sondern selbst da, wo sie die Hauptsache sein kann, wenigstens die Musik zur Stüze haben muß; und wo die Mimik ganz allein auftritt, erscheint dies nur als eine Probe, nicht als wirkliche Ausübung selbst.

I. Mimik.

Die Mimik ist freie Productivität in denjenigen Bewegungen, welche unwillkührliche Begleitung von innern Stimmungen sind; wegen dieser Freiheit ist sie daher sowohl unabhängig von irgend einem Zwekk, denn dies läge hier nach dem Mechanischen zu, als auch unabhängig von einer vorangegangenen innern Erregung, wovon die unwillkührliche Bewegung der Ausdrukk ist; mithin in dieser doppelten Unabhängigkeit rein sich äußernd in willkührlichen Bewegungen. Wir haben es hier zunächst mit einem organischen Element zu thun, und wir müssen sagen, wo willkührliche organische Bewegung ist, da kann auch ein mimisches Element sein, aber die willkührliche Bewegung muß erscheinen können, sonst kann sie sich nicht zum Kunstwerk gestalten. Erscheinen kann sie nur, wenn sie auf die Oberfläche heraustritt, denn diese allein kann als Bewegung erscheinen. Es giebt Bewegungen, die durchaus innerlich sind, und vor sich gehen in einem von der Oberfläche ganz gesonderten Organ, wie z. B. Bewegungen der Respiration, die von gewissen innern Affectionen abhängen; wenn diese sollen zum Vorschein kommen, so kann dies nur auf indirecte Weise geschehen, da die Brustmuskeln dabei in Thätigkeit sind, deren Bewegung wahrgenommen werden kann, während sie selbst ihren eigentlichen Siz in der Lunge

haben; wenn aber jemand einen solchen Zustand ausdrükken wollte, der mit einer Erhöhung der Respiration verbunden ist, und er brächte alle diese Bewegungen unmittelbar als rein innerlich hervor, so würde man es unnatürlich finden, und es kann nur indirect geschehen dadurch, daß er die verschiedenen Bewegungen auf die Oberfläche hervortreten läßt. Diese ist also der physische Umfang des Materials, womit wir es hier zu thun haben. Allein hier tritt noch eine Differenz ein, welche der Mensch selbst durch seine freien Handlungen gesezt hat, und welche in der Natur nicht vorhanden ist, indem nämlich der Mensch einen Theil seiner Oberfläche dem Anblikk entzieht durch die Bekleidung. Da kommen wir auf ein beschränktes Element, welches aber in demselben Verhältniß steht, wie das eben dargestellte; so wie die Bewegung der Lunge zwar mit erscheinen muß, aber weil ihre Bewegung von der Oberfläche aus sichtbar ist, nur indirect erscheinen kann, so verhält es sich auch mit den andern Theilen der Oberfläche, die durch Bekleidung dem Anblikk entzogen werden. In dem körperlichen Leben ist wesentlich Einheit, und muß auch überall darin in thesi festgehalten werden, ist etwas bewegt, so ist alles bewegt, und jeder Versuch, die Bewegung eines Theiles mit einer absoluten Ruhe aller übrigen Theile hervorzubringen, ist etwas unnatürliches und höchstens in einem mechanischen Kunstwerke erreichbar. So viel also auch verdekkt sei, so bleibt dies doch als Bewußtsein festzuhalten, daß alles bewegt sei, wenn auch nur auf sympathetische Weise; und es soll daher eigentlich kein Theil der menschlichen Gestalt gänzlich ausgeschlossen sein von der Mitwirkung im mimischen Kunstwerk; deshalb ist jene Beschränkung nicht so zu verstehen, als ob nur einzelne Theile isolirt und als einzeln genommen werden sollten, sondern der Saz hat nur so Wahrheit, wenn man die ganze Gestalt, wie sie als beweglich erscheint, als Einheit sezt. Nun fragt es sich, wie ist hier die Bedingung zu fassen, unter welche die Kunst durch dieses beschränkende Element

gestellt ist? — Dieses beschränkende Element selbst wird nicht durch die Kunst bestimmt, sondern die Bedekkung der Gestalt geht ursprünglich von dem Bedürfniß aus der Abhaltung atmosphärischer Einwirkungen und der Zusammenhaltung der organischen Zustände gegen die äußeren Einwirkungen überhaupt. Da ist etwas nicht unmittelbar unter der Kunst stehendes als Beschränkung gesezt; denn die Verhüllung oder Bekleidung kann auf eine solche Weise eingerichtet sein, daß die Bewegung der Gestalt fast ganz verschwindet, und dann ist auch das Gebiet der mimischen Darstellung im hohen Grade beschränkt. Aber die Beschränkung beschränkt sich selbst wieder auf der andern Seite, denn ganz abgesehen von der Richtung auf das Mimische finden wir doch immer, daß auch die ganz gewöhnliche Bekleidung zugleich ein anderes Motiv hat, als das Bedürfniß, denn außer dem Element der Bewahrung und Verhüllung, welches aus dem Bedürfniß hervorgeht, ist ihr auch das der Drappirung eigen. Dieses Motiv findet sich schon im gewöhnlichen Leben, und unterliegt hier dem Geschmakk, das heißt dem Kunstsinn in seinen receptiven Formen, und so schleicht sich die Kunst selbst in dies beschränkende Element hinein. Offenbar ist hier der bestimmteste Zusammenhang mit der Kunst selbst; und fragen wir in diesem Sinne nach der eigentlichen Regel für das Motiv der Drappirung, so ist es diese, daß die Gestalt in ihren Formen und ihrer Beweglichkeit sich manifestiren könne unter der Bedekkung; und je weniger hiervon in der Bekleidung ist, um desto weniger sagen wir, daß Geschmakk darin sei; dabei kann man jedoch wieder auch gewisse Naturgeseze nicht verkennen. Diejenigen Völker, denen das meiste mimische Interesse eigen ist, haben eine Kleidung, die im hohen Grade Drappirung ist, andere dagegen, bei denen jenes Interesse geringer ist, haben eine Kleidung, die mehr Verhüllung ist. Wäre dies ein Widerspruch der Natur, so wäre dies ein Unding, da z. B. ein kaltes Klima warme Verhüllung fordern könnte, und das mimische Interesse

eine leichte Drappirung, aber da finden wir eine urſprüngliche Prädetermination zwiſchen Natur und Kunſtſinn. Die Völker, welche unter kalten Naturverhältniſſen ſtehen, wie die polariſchen, haben ein geringeres mimiſches Intereſſe, und die in den gemäßigten Zonen und nach den Tropen hin haben das wenigſte Naturbedürfniß einer zuſammengeſezten Verhüllung, und ſind die beweglichſten. Daher müſſen wir einen ſolchen Gegenſaz annehmen in Beziehung auf das phyſiſche Element, wie er hier hervorgeht. Nämlich die Bekleidung iſt nie eine totale, und dies iſt ebenfalls auf dieſe Zuſammenſtimmung der Natur und Kunſt zurükkzuführen. Sehr ſchwer entſchließt man ſich dazu, das Geſicht ganz zu verhüllen, und wenn ein Naturbedürfniß der Art eintritt, ſo fühlt ſich jeder in einem unbequemen Zuſtande, weil das mimiſche Intereſſe ganz aufgehoben iſt, und die Möglichkeit nicht mehr ſtattfindet, die innere Bewegung zur Darſtellung zu bringen. Es giebt gewiſſe Theile der menſchlichen Geſtalt, die in der Regel dem Anblikk am freieſten bloßgeſtellt werden, und andere, welche bekleidet werden; allein dabei ſind die Grenzen verſchieden nach Maaßgabe ſowohl des Naturbedürfniſſes als des mimiſchen Intereſſes, und die Sitte in ihrer Wandelbarkeit iſt immer durch dieſes doppelte Motiv beſtimmt; wird ſie durch etwas anderes conſtituirt, ſo erſcheint uns etwas Fehlerhaftes und ethiſch Tadelnswerthes darin. Je mehr das mimiſche Intereſſe zurükkgedrängt iſt in der Kleidung, deſto mehr concentrirt ſich dieſe Thätigkeit auf die Theile, die unbekleidet ſind, oder wo die Bewegung durchzuſcheinen vermag, ſo iſt in erſterer Beziehung das Geſicht beſonders thätig, und in der andern ſind es diejenigen Glieder, welche wir die Extremitäten zu nennen pflegen, und ſo ſind Beine und Hände auf ſolche Weiſe bekleidet, daß ihre Bewegung und Thätigkeit doch mehr oder weniger durchſcheinen. So wie nun einerſeits das mimiſche Intereſſe ſelbſt, abgeſehen von der Kunſt, ein Motiv iſt für die Geſtaltung und Modification der Bekleidung, ſo werden wir es natürlich finden,

daß es für das mimiſche Intereſſe eigenthümliche Licenzen giebt in der Bekleidung, ſo daß jedem mimiſchen Künſtler während der Darſtellung eine Abweichung darin geſtattet iſt, worin die Mimik als Kunſt eine eigenthümliche Herrſchaft ausübt. Je weniger ihr dies geſtattet iſt, deſto weniger kann ſie ſich entwikkeln. Sobald aber das mimiſche Intereſſe nur aus dem andern Grunde geltend gemacht wird, um bei dem Anſchauen der körperlichen Geſtalt zur Lüſternheit zu reizen, ſo iſt ſie dagegen von dem Geſichtspunkt der Ethik aus ganz zurükkzuweiſen. So greift demnach die Mimik wieder beſchränkend in jene Beſchränkung ein, und geſtaltet die Bekleidung zur Drapperie, ſo daß ſie ihr vielmehr zu dienen hat, ſtatt zu widerſtreben.

Da die Bewegung als freie Productivität auf dieſelbe Weiſe das Element der Mimik iſt, als ſie im kunſtloſen Zuſtande die Begleitung iſt von einem innern Afficirtſein, indem dieſe innere pſychiſche Bewegung in ihrer Reaction als ſolche ſich in das Leibliche hineinpflanzt, ſo haben wir, um den Begriff der Bewegung hinlänglich feſtzuſtellen, zugleich auch den Begriff der Ruhe zu beachten, der uns dabei ſogleich entgegentritt, indem beide durch einander bedingt ſind. Soll beides aus einander hervorgehend gedacht werden, ſo erſcheint als die alte Anomalie, daß der Uebergang von Bewegung in Ruhe ein Verſchwinden in Null ſei, und der Uebergang aus Ruhe in Bewegung ein Ausgehen aus dem Null. Daher iſt der Ausweg, daß man Null nicht als Nichts, ſondern als ein unendlich Kleines auffaßt, und dadurch entſteht das Reſultat, daß das Lebendige niemals im Zuſtande der abſoluten Ruhe iſt, ſondern nur relativ, verglichen mit dem, was als Bewegung erſcheint; und ſo tritt hier ein Nacheinander als Reihe von Bewegungen ein, wo gleichfalls nicht ein einzelner Theil blos in Bewegung ſein kann, und die andern in abſoluter Ruhe. Daher iſt auch dieſes phyſiſche Element der Mimik nicht darzuſtellen als beſtändiger Wechſel und Uebergang des Null in Bewegung und umgekehrt, ſondern als ein Auf- und Abſteigen der Bewewung. Daher muß ſich auf

diesem Gebiet die Ruhe ebenfalls in Analogie mit der Bewegung befinden, und sie kann in sofern nur gefaßt werden, als den Rest und Keim der Bewegung in sich schließend, sonst hört die Continuität und wesentlich auch die Einheit der Kunst hierin auf. Stellen wir also die menschliche Gestalt als das eigentliche Material des Kunstwerkes auf, so fragt es sich, was hier die Ruhe als Rest und Keim der Bewegung sei? Es scheint, als ob wir hier gleich den Gegenstand würden theilen müssen, weil sich die Frage, unserem Sprachgebrauch zufolge, nicht ganz auf einfache Weise beantworten läßt; denn wir sind gewohnt, zu unterscheiden und entgegenzusezen die Bewegung der Gestalt im Ganzen und die der Gesichtszüge. Worin dieser Unterschied gegründet liegt, gehört nicht zu unserer gegenwärtigen Frage unmittelbar, aber wir können hier so viel anticipiren, daß wir sagen, die Bewegungen des Gesichts sind gleichsam, was der Nonius ist am Thermometer oder Barometer, welcher hier die kleinsten Veränderungen bezeichnet, die die gewöhnliche Scala nicht angiebt; denn die Bewegungen des Gesichts geben ebenfalls die kleinsten Affecten wieder, während nur die größeren als Bewegungen der ganzen Gestalt erscheinen. Denken wir uns den Menschen in bewegtem Gemüthszustande, aber noch mit Maaß, also nicht aus der Analogie der Kunst herausgehend, so werden die Bewegungen des Gesichts, wenn man sie zählte, eine weit größere Zahl geben, als die Bewegungen der gesammten Gestalt; und wenn die lezteren anfangen, das Ueberwiegende zu werden, und das Gesicht anfängt, sich zu versteinern, so ist dies ein sicheres Zeichen des Ueberschlagens des innern Zustandes in das Maaßlose des Leidenschaftlichen, wo keine Herrschaft der Besonnenheit mehr ist. Dies auf unsere Frage hinwendend, so ist Ruhe in Beziehung auf die ganze Gestalt, wobei aber doch noch ein Minimum von Bewegung ist, dasjenige, was wir durch das Wort Stellung (Attitüde) bezeichnen, und in Beziehung auf das Antliz, wobei nicht minder eine Spur der Bewegung zu

finden ist, das was wir Ausdrukk nennen; und so erhalten wir zwei solcher Gegensäze, Bewegung der Gestalt, die wir schlechthin Bewegung nennen wollen, und Stellung, — und bei dem Gesicht Mienenspiel und Ausdrukk. Daß dieses in fortlaufender Reihe immerwährend mit einander wechsle, darauf beruht hier die Continuität und Einheit des mimischen Kunstwerkes, und es ist zugleich der gesammte physische Umfang desselben; wenn hier jemals die völlige Ruhe einträte, so würde sogleich die Continuität unterbrochen, und es wäre dies für das Kunstwerk das, was der Tod für das Leben. In diesem Wechsel von Bewegung und Stellung, Mienenspiel und Ausdrukk, ist es nun auch, worin die elementarische Vollkommenheit des Kunstwerkes angeschaut werden muß, nämlich so, daß jedes mit Leichtigkeit in einander übergehe. Die Ruhe ist in dieser Beziehung zugleich lebendig, wenn man das Vergangene darin erkennt und das Zukünftige ahndet, und die Bewegung dagegen zugleich gemessen, wenn sie nicht aus dem Zusammenhange mit der Stellung herausgeht, aus der sie entstanden ist, und wenn man sehen kann, in was für eine sie übergeht.

Da nun, wenn wir auf dasjenige genauer eingehen, was wir bei der aufgestellten Frage nur anticipirt haben, das geistige Leben an den Bewegungen des Antlizes das Erscheinen jedes Minimum vom Wechsel innerer Zustände hat, an den Bewegungen der Gestalt dagegen nur ein Mittel für die größeren Verhältnisse der Lebensdifferenzen, so daß, um es mit Verwandtem zu vergleichen, das Mienenspiel in den Bewegungen des Antlizes gleichsam Töne von kleinerem Zeitmaaß darstellt, während die Bewegungen der Gestalt größere den Takt aushaltende Töne, die Grundtöne, ausdrükkt, so ist darin eine besondere Theilung enthalten, die nämlich, daß das Kunstwerk ein ganz anderes ist, und von einer ganz anderen Gattung, wo das Hauptgewicht auf dem Mienenspiel beruht, wie umgekehrt, wo dieses zurükktritt, und das eigentliche Kunstwerk verläuft in den Bewe-

gungen der Gestalt. Stellen wir diesen relativen Gegensaz fest, und machen es uns nach seinem eigentlichen Werthe anschaulich, so ergiebt sich, das dasjenige Kunstwerk, dessen Wesentliches im Mienenspiel besteht, ausschließlich das Individuum im Auge hat; denn je mehr man auf jene kleine Bewegungen hingewiesen wird, desto mehr muß man sich gegen anderes verschließen, und diese Bewegungen des Antlizes sind auch immer für sich etwas solitaires. Bei einem Kunstwerk dagegen, das seinem Wesen nach in den Bewegungen der Gestalt verläuft, ist man nicht ausschließlich auf das Einzelwesen gewiesen, vielmehr muß hier das Kunstwerk ein geselliges sein, wobei das Einzelwesen nur ein Theil des Ganzen ist, und deshalb gegen die Totalität selbst zurükktritt. Hier läßt sich sogleich einwenden aus dem, was in unserem Kunstkreise gegeben ist, die Bewegungen der Gestalt erscheinen uns im Tanze als eine Reihe für sich betrachtet, und je reiner er ist, desto mehr verschwindet das Mienenspiel. Danach müßte also der Tanz als gesellig gegeben sein, wenn nur nicht auch hier die Soloballets wären. Allein auch in den dramatischen Darstellungen ist doch das Mienenspiel dominirend, und zugleich ist das Kunstwerk ein geselliges. So scheint durch dieses beides das früher behauptete völlig aufgehoben zu sein. Aber dabei ist nun dies nicht zu übersehen, einerseits daß jenes mimische Zusammenwirken mehrerer Personen zu einem solchen Ganzen, worin das Mienenspiel die Hauptsache ist, nicht möglich ist ohne ein Zusammensein mit der Poesie. Will man als Einwand dagegen die Pantomime aufstellen, so sind da die Kunstelemente, die dem Tanz angehören, eben so wesentlich als diejenigen des Mienenspiels, und es ist die Pantomime gleichfalls nicht verständlich ohne die Unterstüzung der Poesie. Denn wenn sie einen bekannten Gegenstand darstellt, so ist es einer, der aus der Poesie bekannt ist; und wenn dies nicht der Fall ist, und die Pantomimen eine neue Erfindung sind, so muß doch der Gegenstand gegeben werden, was freilich auf rohe skizzirte Weise

geschieht, und es bedingt auch hier poetische Grundlage seine Möglichkeit. — Nun werden wir diese Theilung aber auch ansehen können als die größte, die es auf diesem Gebiete giebt, und es zerfällt uns so das ganze mimische Gebiet in die zwei Hauptzweige, die Orchestik oder die Kunst des Tanzes, und die eigentliche Mimik oder die Kunst des Gebehrden- und Mienenspiels. Um es aber recht zu sondern, müssen wir noch eine Betrachtung der physischen Elemente nachholen, die hier erst die rechte Klarheit gewinnt.

Betrachten wir nämlich die Bewegungen der Gestalt, wie sie aus der Stellung hervorgehen und wieder darin endigen, so unterscheiden wir darin Bewegungen, die in Beziehung auf die Gegenstände im Raume sind, — Ortsveränderungen, — und solche, wo die ganze Gestalt als Einheit betrachtet ihr Verhältniß zu allen andern räumlichen Gegenständen unverändert läßt, und also das Partielle die Oberhand hat. Diese Bewegungen nun blos gewisser Theile der Gestalt, wobei Ortsveränderungen Null oder etwas gleichgültiges sind, haben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Mienenspiel, und sind demselben angehörig, so daß wir allerdings das Gebiet der eigentlichen Mimik aus diesen beiden zusammensezen müssen, und der Tanz ebenso besteht aus Bewegungen der ganzen Gestalt, die den Ort verändern, und Bewegungen der einzelnen Theile, wobei die Ortsveränderung das Zufällige ist. Ohne diese partiellen Bewegungen würde es auch keinen Uebergang geben aus den eigentlich orchestischen Bewegungen in die Stellung, denn aus der Ortsveränderung allein entsteht keine Stellung, und sie sind also das gemeinsame Mittelglied für beide Künste. — Bisher haben wir diese Künste nur unterschieden in Beziehung auf ihre physischen Elemente, die wir eigentlich nur betrachtet haben, was aber erst die Möglichkeit zeigt und noch keineswegs die Begründung aus dem Begriff der Kunst selbst. Ehe wir jedoch auf diese Betrachtung näher eingehen, ist erst, um das Vorige auch ganz zum

Schluß zu bringen, die Frage noch genauer zu erörtern, worin denn die elementare Vollkommenheit in diesem Gebiete bestehe. Wenn wir einen mimischen Künstler loben und einen andern tadeln, so haben wir dabei immer die einzelnen Momente im Sinne, auf welche sich das Lob oder der Tadel bezieht; im ersteren Falle schreiben wir dem Künstler in seinen Bewegungen eine Vollkommenheit zu, die dem Begriff der Kunst angemessen ist, und in dem andern Falle eine Unvollkommenheit der Art; die Bewegung aber ist ein Element der Kunst, und so ist dies ein Urtheil über elementarische Vollkommenheit. Es läßt sich dieselbe aber nur dadurch bestimmen, wenn wir darauf zurükkgehen, daß die Einheit des Kunstwerkes wesentlich auf der Continuität beruhe, indem nämlich das, was sich als Einzelnes unterscheidet, mit einander verknüpft und aus einander abgeleitet wird. Würde die Bewegung als Einzelnes von einander getrennt durch absolute Ruhe, so wäre jedes Einzelne für sich und von dem andern vollkommen geschieden, und es gäbe kein mimisches Kunstwerk, sondern nur einzelne Momente. Hieraus folgt schon jenes nicht ganze Aufhören der Bewegung in der Ruhe, und ein analoges nicht ganz Aufhören der Ruhe in der Bewegung, also diese innere Begrenzung, vermöge der kein Glied des Gegensazes ohne das andere ist, so daß die eigentliche Formel der elementaren Vollkommenheit in Beziehung auf das physische Element diese ist für die Ruhe, — daß immer auch die Beweglichkeit mit erscheine, — und für die Bewegung, daß auch immer noch die Ruhe in ihr erscheine. Die Ruhe erscheint nun aber in der Bewegung auf der einen Seite nur in sofern sie Stellung, und auf der andern indem sie Ausdrukk ist. Daher kann in den Bewegungen als Mienenspiel nie wahrhaft todte Ruhe erscheinen, aber es muß auch der dem Antliz eigenthümliche Ausdrukk als das Constante darin erkannt werden, sonst wird ein jeder das Mienenspiel tadeln. Ebenso wenn einer so extravagante Bewegungen macht, daß sie nie Stellungen sein könnten,

so ist dies auch ein solches Vernichten des Maaßes, wodurch die elementare Vollkommenheit aufgehoben wird. Umgekehrt, wenn in der Ruhe des Gesichts als Ausdrukk nicht die Keime der Bewegung erscheinen, so ist dies eine todte Ruhe, und das Dasein eines Kunstelements ist aufgehoben; und ebenso, wenn bei der Gestalt anstatt der Stellung eine solche Veränderung eintritt, wo erst ein neuer Impuls erfolgen müßte, der in dem Vorigen nicht begründet ist, so ist hier ebenfalls die Continuität aufgehoben. Wird dieses auf die verschiedenen Fälle richtig angewendet, so ergiebt es sich als hinreichend für die elementare Vollkommenheit.

Wenn wir die beiden physischen Elemente des Mimischen, die, wie wir sahen, theils individuell, theils gemeinsam sind, so daß aber das individuelle durch die Poesie auch ein gemeinsames werden konnte, mit dem ethischen ihnen correspondirenden zusammennehmen, so treffen beide nicht genau zusammen, — wie dies überall stattfindet, und zugleich der Grund ist, warum die verschiedenen Zweige der Kunst nicht so rein begriffsmäßig gefaßt werden können, als wenn sie durch die Theilung eines allgemeinen Begriffs entstanden wären, — sondern sie individualisiren sich. Wenn wir nun die eine Seite der Kunst, wo nämlich die Bewegungen der Gesichtszüge die Hauptsache sind, so daß alle andern darunter subsumirt werden, die dramatische genannt haben, und die andere Seite, wo die locomotiven Bewegungen so dominiren, daß die andern darunter subsumirt werden müssen, dem Tanz zugeschrieben haben, so giebt dies eine Eintheilung, die aber in der Geschichte der Kunst auf so verschiedene Weisen erscheint, daß dieselben in mancher Behandlung der Kunst gar nicht auf etwas gemeinsames zurükkgeführt werden können. Wollten wir sie so als zwei ganz verschiede Künste betrachten, so würden wir mit vielen Erscheinungen in Verlegenheit sein, in welches Gebiet wir sie bringen sollen; weit weniger ist dies der Fall, wenn wir beide nur als Unterabtheilungen ansehen, wo

die Einordnung nur zwischen zwei Unterarten schwankt, die noch dazu der Theorie selbst nicht genau entsprechen.

Allein wir müssen hierbei noch auf einen andern frühern Punkt der Betrachtung zurükkgehen. Wir sahen in dem allgemeinen Theile, daß das, was die schöne Kunst überhaupt zu Einem macht, nichts anderes sei, als die hervorragende Richtung auf die freie Productivität in derjenigen Thätigkeit, die sonst als gebundene, sei es als Spontaneität oder Receptivität, hervortrat. Aber für die Eintheilung folgt daraus, daß auch jede einzelne Kunst in ihren untergeordneten Theilen nur eine sein kann, in sofern als nur auf eine besondere Weise jener allgemeine Impuls modificirt ist. Die Mimik ist eins dadurch, daß sie die freie Productivität der willkührlichen leiblichen Bewegungen zu ihrem Stoff hat, so daß die specifische Begeisterung des Mimikers in allen verschiedenen Erscheinungen hierauf muß reducirt werden können. Dies ist nun auch in beiden Unterarten gleichmäßig der Fall. Wenn wir auf der einen Seite das Alltäglichste nehmen, den volksthümlichen Tanz, so ist überall darin diese Richtung auf die freie Productivität in den leiblichen Bewegungen; und es ist eben das Wesentliche davon, daß man sich in diesen Bewegungen von jedem Zwekk, der dabei stattfinden soll, oder jedem Unterordnen befreit weiß. Der Mimiker, der uns aber etwas weit größeres, geistigeres, nämlich eine Reihe von wechselnden Gemüthszuständen in den Bewegungen der Gesichtszüge zur Darstellung bringt, ist in demselben Zustande, und seine Richtung gleichfalls auf die freie Productivität in den leiblichen Bewegungen gehend, aber auf eine andere Weise modificirt, die am meisten geistig bedeutend ist, und doch nicht so, daß nicht der gemeinsame Character derselbe wäre. Allein beides läßt sich auch sondern; der dramatische Künstler braucht nicht im Stande zu sein, einen volksthümlichen Tanz aufzuführen und umgekehrt. Wenn man dagegen, wie dies so häufig ist, meint, die Begeisterung des Mimikers müsse eine Begeisterung sein für eine be-

ſtimmte Perſönlichkeit, die er darſtellt, ſo iſt dies etwas ganz falſches; denn, wollte man ſagen, der mimiſche Künſtler, wenn er dem Greiſenalter nahe iſt, ſolle eben ſo die Bewegungen des jugendlichen Lebens darſtellen können, ſo wäre dies eine Forderung, die einen Widerſpruch in ſich ſchlöſſe, denn in Beziehung auf das Feſtſtehende und Unveränderliche des Körpers könnte er ſich nicht ſo verwandeln. Aber eben ſo, wenn man ſagte, die mimiſchen Künſtler ſeien nicht nur beſchränkt in Beziehung auf dasjenige, was ihren perſönlichen Lebenszuſtand betrifft, ſondern jeder ſei auch nur fähig, gewiſſe Arten von Gemüthsſtimmungen darzuſtellen, abgeſehen von jeden phyſiſchen Bedingungen, ſo iſt dies falſch, und wollte eine Aſſociation mimiſcher Künſtler eine ſolche Vertheilung der Perſonen für beſtimmte Rollen machen, wie dies meiſtens geſchieht, ſo iſt dies nur ein Beweis ihrer Unvollkommenheit. Vielmehr muß ſich der mimiſche Künſtler für jeden Gemüthszuſtand begeiſtern können, und er muß überall ſolche leibliche Bewegungen hervorrufen, die aus dem Geiſtigen hervorgehen, und hätte er die eigentliche Begeiſterung der Kunſt, ſo würde er auch alle hervorrufen können; eben ſo muß ſeine künſtleriſche Begeiſterung auch ethiſch ganz indifferent ſein, und es muß daher Narren und lächerliche Perſonen ſelbſt der ernſteſte darſtellen können. Freilich gehört aber ungleich mehr zu der Virtuoſität in der Mimik als zur vollkommenſten Virtuoſität in der Orcheſtik, wo locomotive Bewegungen und Bewegungen der Gliedmaßen dominiren, weil dieſe weniger Bedingungen erfordern als jene; allein dieſes hindert nicht, ſie als Kunſtzweige zu coordiniren. Wollten wir dieſer Differenzen wegen lieber zwei beſondere Künſte daraus machen, ſo würde dies ſehr große Schwierigkeiten darbieten. Was ſollten wir von den Schauſpielern der Alten ſagen, waren dies mimiſche Künſtler oder nicht? Auf alle Fälle konnten dieſelben nicht Mimiker in unſerem Sinne ſein, da ſie Masken trugen, mithin nicht ein Mienenſpiel, ſondern nur ein Spiel der Augen hatten. Da ſcheinen ſie alſo der andern

Abtheilung der orchestischen Künste zuzugehören, aber hier würden wir mit dem ethischen Element ins Gedränge kommen, da sie doch einzelne wirkliche Individuen darstellen sollen. So wie wir dies aber nur als Unterabtheilung fassen, wo einmal das physische, ein andermal das ethische Element entscheiden muß, so findet hier keine Schwierigkeit statt.

Wir haben nun die Einheit der Mimik an ihrem physischen Elemente nachgewiesen, und ebenso an der Richtung der Kunstbegeisterung auf dieses bestimmte physische Element, und indem wir jene Hauptabtheilung machten in dem Hervortreten der locomotiven Bewegungen und Stellungen, welche mit dem Zurükktreten der Gesichtszüge verbunden sind, gegenüber dem Hervortreten der leztern bei dem Zurükktreten der andern, so giebt diese Eintheilung hier eine Classification blos von der Erscheinung aus; so wie wir aber dabei auf das Geistige sehen, so haben diese Bewegungen, wie schon gesagt, zugleich in dieser Hinsicht einen verschiedenen Character, so daß sie mehr die kleinern innern Veränderungen darstellen können, die sich zunächst in den Gesichtszügen zeigen, und dann auch in dem Gebehrdenspiel, und erst, wenn sie noch größer werden, sind sie auch locomotiv. Allein das Verhältniß dieser Abstufungen individualisirt sich noch auf verschiedene Weise. Vergleichen wir einen Nordeuropäer und einen Südeuropäer, so sind sich diese Veränderungen bei lezterem wei näher als bei dem ersteren. Der Nordländer bedarf einer größern Aufregung, um von innen zu einem lebhaften Gebehrdenspiel oder locomotiven Bewegungen zu kommen, dagegen bei einem Südländer ist dies ganz anders, dort braucht sogar der Prediger seine Kanzel zum mimischen Herumspringen darauf; allein das ist dasselbe, daß die innern Bewegungen zuerst auf das Gesicht gehen, und nur erst die weitere Verbreitung von da hängt von der Individualität ab, und der eine kann die einzelnen Momente im physischen Leben darstellen, der andere nicht. Sehen wir einen Menschen in besonderem Gebehrdenspiele, so

können wir daraus beurtheilen, was in seinem Gemüthe vorgeht; man sieht, wenn er nachdenkt, wenn er Entschlüsse faßt, wenn er leidenschaftlich ist u. s. w. Dagegen im Tanz sieht man einen solchen Wechsel nicht. Da ist also noch eine ethische Differenz mit jener, daß die eine mehr individualisirt, die andere mehr gesellig ist. Die mimische Kunst wird nur gesellig durch Unterstüzung der Rede, wo also diese Kunst begleitend ist, die andere Klasse dagegen sezt das Gesellige schon voraus, und so wie jemand allein tanzt, so vermißt jeder die Ergänzung des andern. Der Tanz kann demnach nichts anderes sein, als der Ausdrukk einer gemeinsamen Stimmung. So ist uns der Tanz überall gegeben und erscheint in allen Zuständen der menschlichen Gesellschaft in verschiedenem Maaße zwar und verschiedenen Formen, aber als ein allgemeines Lebenselement. Das eigentlich Mimische aber erscheint uns ursprünglich nur als Kunst nicht auf selbstständige Weise, sondern an einem andern, der dramatischen Darstellung. Nun aber giebt es noch ein drittes, was wir durch den Ausdrukk der Pantomime bezeichnen, wo die Mimik der Unterstüzung der Rede entbehrt, und wo das eigentliche Mienenspiel ein Ganzes darstellt, und als gesellig hervortritt, dies ist das Selbstständigwerden dieses Zweiges der Kunst, der eigentlich seiner Natur nach nicht dazu gemacht ist, selbstständig zu sein. Dies finden wir auch überall, aber freilich nach den verschiedenen Völkern und verschiedenen Abstufungen der Kultur sehr verschieden modificirt. Fragen wir hier nach dem Unterschied von dem Tanze und der dramatischen Mimik, und sehen wir auf die Bedingungen, unter welchen sie ein Selbstständiges werden kann, welches der Unterstüzung der Rede entbehrt, so unterscheidet es sich vom Tanze dadurch, daß der Einzelne als Einzelner und mit dem Anspruch und unter der Bedingung der Bedeutsamkeit, die in den Gesichtszügen liegt, hervortrete, so daß also das eigentlich Mimische seinem Character nach dominirt, wenngleich ein starkes Hervortreten des orchestischen Elements dabei sich

zeigt, und so eine Combination von beiden hier stattfindet. Fragen wir aber auf der andern Seite nach der Möglichkeit, daß dies auch ein wirklich Auffaßbares werde, da ein solches Verhältniß so räthselhaft ist, daß man es nur erst ganz ermitteln kann, wenn das Ganze zu Ende ist, so ergiebt sich, daß hier nothwendig etwas vorausgehen muß, wodurch die Verhältnisse bekannt sind. Es muß demnach eine bekannte Geschichte sein, die auf solche Weise mimisch dargestellt wird, sei es, daß die Geschichte für sich bekannt sei, wie dies bei der antiken Pantomime der Fall war, oder daß, wie bei den modernen Darstellungen der Art, der Inhalt vorher bekannt gemacht werde. Durch diese mögliche Combination der beiden mimischen Hauptzweige zu einem dritten zerfällt nun auch dies ganze Kunstgebiet in die drei Haupttheile der Orchestik, Mimik im eigentlichen Sinne und der Pantomime. Diese drei erscheinen nun, da die erstern beiden auf bestimmten Gesezen beruhen und das dritte die Combination derselben enthält, — als das Ganze erschöpfend; aber in wiefern wir sie als Theile eines und desselben Ganzen betrachten können, dies ist eine andere Frage, weil die eigentliche Mimik auf etwas anderes zurükkgeht, nämlich die dramatische Poesie, so daß es scheint, als ob wir nicht eher davon reden könnten, als bis diese selbst abgehandelt ist. Allein wir haben hierbei nur nöthig dasjenige vorauszusezen, was als allgemein bekannt vorausgesezt werden kann von der dramatischen Poesie, ohne die Theorie derselben schon in Ordnung gebracht zu haben.

Da ein Zweig der mimischen Kunst die Kenntniß vorausseżt, wie innere Erregungen sich im Leiblichen manifestiren, der andere blos leibliche Beweglichkeit, so kann dieses viel einfacher entwikkelt sein lange vor jenem, besonders wenn das Geistesleben sehr verwikkelt und mannigfaltig gedacht wird. Die einfachsten Motionen des geistigen Lebens verlieren sich aber auch in diejenigen, welche sich im andern Gebiete noch kund geben, so daß der Im-

puls doch der gleiche ist. Dies führt uns auf denjenigen Punkt, nach dem es überall in der Kunst Arten von Productionen gab, die mehr vom Einzelleben, und solche, die mehr vom geselligen ausgehen, so wie solche, die mehr der sinnlichen, andere, die mehr der geistigen Seite des Lebens zugehören, welches leztere am meisten durch das Selbstbewußtsein des Religiösen repräsentirt wurde, so daß es einen doppelten Stil der Darstellung gab, den religiösen als von strengerem Character, und den geselligen, der einen leichteren Character hatte. Es fragt sich nun, ob dieses auch in der Mimik ihren wesentlichen Theilen nach der Fall ist. Um dieses richtig zu beurtheilen, müssen wir uns auf einen Gesichtspunkt stellen, wo wir nicht ausschließlich auf unser gegenwärtiges modernes Leben sehen. In diesem nämlich ist das Religiöse und Politische auf bestimmte Weise gesondert, aber das Leztere, in sofern man an den eigentlichen Typus des bürgerlichen Gemeinwesens denkt, hat im modernen Leben nur an wenigen Orten einen solchen Character, daß es sich die Kunst angeeignet hat, was mit dem Grade zusammenhängt, in welchem das Politische ein Oeffentliches ist. Eben weil dieses Mittelglied fehlt, steht das Religiöse in seinem strengen Character auch desto strenger dem Geselligen nach seinem leichteren Character gegenüber, und wenn man alle Kunsterscheinungen nach diesem Maaßstabe beurtheilen wollte, so würde dies unmöglich sein. Wenn wir aber diesen Standpunkt verlassen, und die mit unserer Kultur zusammenhängende Geschichte, alte und neue, in Eins zusammenfassen, so sehen wir auch Zeiten, wo es nicht immer so gewesen ist, und wo Religion und Politik wesentlich zusammenhingen, so daß wir die strenge Form der Kunst nicht blos im Religiösen, sondern auch im Politischen zu suchen haben. Betrachten wir von diesem Gesichtspunkt aus die mimische Kunst in ihrer Totalität, und sehen insbesondere auf die Orchestik, so finden wir, daß in dieser das Meiste dem leichten geselligen Stil angehört. Aber auch unter allen gebildeten Völkern, wo Kunst war, und

religiöse Zusammenkünfte stattfanden, denen zusammenstimmende Massen und Bewegungen wesentlich waren, die nichts anderes sein konnten, als Ausdrukk und organische Bestandtheile der religiösen Motive in diesem Zusammensein, wie dies besonders bei allen festlichen Aufzügen im religiösen Character der Fall war, da finden wir das physische Element unserer Kunst auch im religiösen Stil, so daß also auch dieser Theil unserer Kunst nicht davon ausgeschlossen ist, und so vielmehr beide Formen darin vereint sind. Wenn wir bei der eigentlichen Mimik überwiegend das Zusammensein mit der dramatischen Poesie denken müssen, so erscheint diese mehr politisch, aber das Politische schließt immer bei den Alten das Religiöse mit in sich, als im Innern des Motives mitgesezt; auch da zeigen sich diese beiden Formen, und so geht also die Mimik in diesen beiden wesentlichen Zweigen in diesen Gegensaz, den wir aufgestellt, mit ein, und wir müssen diese beiden Stile in derselben ebenfalls unterscheiden. Wenn wir aber außer diesen beiden Hauptzweigen noch als ein Drittes die Pantomime aufgestellt haben, indem dieselbe als ein Zusammensein von den beiden ersten nicht ein Zerstörendes, sondern eine ein Neues constituirende Aufhebung des relativen Gegensazes zwischen jenen ist, so ist dergleichen immer das Schwierigste zur richtigen Beurtheilung und Aufnahme in eine theoretische Construction, weil man hier den Punkt verliert, den man bei den einfachen Gattungen festhält; der Natur der Sache nach aber kann sie so gut in dem einen wie in dem andern Stil gedacht werden. Denken wir in einem religiösen Aufzuge Gesang und Rede abgesondert, aber mit der Bewegung zugleich den physiognomischreligiösen Ausdrukk, so haben wir da beides, und indem die locomotiven Bewegungen einen andern Typus, nämlich den eines größeren Beharrens, und mithin eines geringeren Grades von schneller Veränderlichkeit erhalten, so gewinnt das Mimische mehr Spielraum. So läßt sich der Gegensaz durch das

ganze Gebiet hindurchführen, welches wir nun in den einzelnen Zweigen für sich zu betrachten haben.

1) Orchestik.

Da wir bei diesen Gegenständen mehr von Außen begonnen haben, so ist es sehr natürlich, daß wir hier von unten aufsteigend zunächst mit der Orchestik beginnen, denn hier ist, wie schon gesagt, die Richtung auf freie Productivität am meisten ins Leibliche versenkt, und dies um so mehr, je mehr diejenigen Bewegungen hier zurükktreten, die die feineren geistigen Nüancen ausdrükken, so daß die größeren Massenbewegungen der Gestalt hier das eigentliche wesentliche Element sind. Zugleich ist aber auch dieser Kunstzweig derjenige, der auch fast überall am meisten in die Masse eindringt, ich meine in die Masse des Volkes, und es wird nicht leicht eine Ausnahme geben, daß das Volk nicht tanze. Es liegt dies in seinem Princip selbst, denn die Masse des Volkes hat es auch am meisten in ihrer gebundenen Thätigkeit mit leiblichen Bewegungen zu thun, um als Masse auf die Masse der Natur zu wirken, und das geschäftige Leben hat größtentheils keinen andern Gegenstand, als den Gebrauch der körperlichen Kräfte, dies ist der Character des Akkerbaues und aller unmittelbar producirenden Gewerbe. Allein wenn das menschliche Selbstbewußtsein zu seiner wirklichen Vollständigkeit gelangen soll, so ist in demselben Gebiet ein Ersaz nöthig; denn diese Anstrengung der körperlichen Kräfte, die in ihren Erfolgen sich so sehr verbreitet, daß nur das Wenigste davon denen zu Gute kommt, die in dieser Thätigkeit begriffen sind, indem sie für andere arbeiten, — gewinnt gar zu leicht den Character eines Nothzustandes und mithin einer Lebensbedrängniß. Denken wir uns nun, daß die Zeit der Arbeit wechselt mit einer Zeit der Muße, und es ist die Frage, welche Richtung das Leben annehmen würde in dieser Freiheit, so wäre es sonderbar, und würde ganz andere Bedingungen voraussezen, wenn das Volk die kör-

perlichen Bewegungen ganz abstellen und sich vorzüglich mit geistigen Gegenständen beschäftigen sollte; dieses geschieht wohl in den religiösen Zusammenkünften, aber diese können natürlich nicht die ganze Mußezeit ausfüllen, welche der Abspannung und Sammlung zufällt. Da ist das Natürlichste, und das wodurch die Masse des Volkes noch am meisten zum Bewußtsein der Freiheit kommt, wenn sie in das Gebiet der leiblichen Bewegungen zurükkgeht; aber nicht solcher, die einem Zwekk dienen, sondern die aus freier Productivität hervorgehen, indem gerade darin das Bewußtsein liegt, daß sie durch nichts von Außen bedrängt sind; und so kommt ihnen dann auch die gebundene Thätigkeit als ein Gewolltes zum Bewußtsein, nur als Wechsel der leiblichen Bewegung, da sie die Bewegung überhaupt wollen. So aufgefaßt entsteht dadurch eine wahre Lebenseinheit, und wir begreifen es, wie beides sich immer gegenseitig erregt, wie hernach die gebundene Thätigkeit eben so entsteht, und wie aus dieser eine freie Thätigkeit, die materialistisch denselben Typus hat. Ein geschichtliches Beispiel liegt vor wenigstens aus der neuern Zeit, welches uns hier die Naturgrenzen am besten erkennen läßt. So bietet die Zeit der puritanischen und independentischen Schwärmereien in England, die ihren höchsten Gipfel unter Cromwell erreichten, wo alles, was Erholung und Vergnügen gewährt, verpönt, und nicht blos der Sonntag lauter bestimmten geistlichen Uebungen gewidmet war, sondern diese auch einen Theil der andern Tage einnahmen, einen Zustand der Ueberspannung dar, der in offenbarem Widerspruch mit dem geistigen Kulturzustande war, dem das nicht angemessen ist, daß die Masse eine solche Menge Zeit mit geistigen Beschäftigungen ausfülle. Da mußte natürlich eine Reaction entstehen, und wenn das Bedürfniß dazu nicht dagewesen wäre, so würde es vielleicht nie zur Wiedereinsezung Karls II. gekommen sein. — Fassen wir nun das bisher Gesagte zusammen und fragen von diesem Standpunkt aus nach dem eigentlichen Character

der orchestischen Kunst, so ist er nichts anderes als dies, durch freie Productivität in den leiblichen Bewegungen die Einheit des Psychischen und Leiblichen zum Bewußtsein zu bringen; denn so wie nun die körperlichen Anstrengungen in der Arbeit in einem gewissen Grade als erzwungen und als Sache der Noth erscheinen, so ist diese Identität aufgehoben, und es erfolgt dann die Anstrengung der Kräfte im Dienste des Leibes, um seine Bedürfnisse zu schaffen; hier ist es nicht Sache des Willens, und wo dies nicht ist, da ist jene Einheit aufgehoben; und nur indem eine freie Production auf diesem Gebiete eintritt, die von den Bewegungen des Willens ausgeht, wird diese Identität wieder hergestellt, und das Selbstbewußtsein wird wieder zur vollständigen Lebenseinheit. So die Sache gefaßt, können wir uns auch gar nicht wundern, wenn in dem Maaße, als die leiblichen Anstrengungen des Volkes groß sind, auch die körperlichen Bewegungen der Orchestik roh sind, und mehr Anstrengung erfordern, so daß in dem Volkstanz keineswegs das Leichte und Graziöse ist, wie in dem der höheren Stände, weil eben die Einheit darauf beruht, daß auch diese freien Bewegungen eine gewisse Anstrengung haben; und ein frohes Bewußtsein davon erhält das Volk in dem Maaße, als die freien Bewegungen wenigstens an die Anstrengung grenzen. Denken wir uns in Abstufungen aufwärts als eine Thätigkeit, die ebenfalls so gebunden ist, die des Geschäftsmannes, welche gleichfalls dem Bedürfniß dient, wenngleich schon mehr auf das Allgemeine gerichtet, so daß die Thätigkeit, weniger leiblich, auch nicht mehr in demselben Grade Anstrengung ist, so wird natürlich hier die freie Productivität einen andern Character annehmen, und etwas höheres manifestiren. Aber dem ungeachtet ist kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Volkstanz und dem der höheren Stände, wenngleich nach Maaßgabe der Differenz ihrer Arbeit die Form derselben und der ethische Character ein anderer ist. Die Größe der Differenz hängt da ab von der Größe der Differenz der

verschiedenen Abtheilungen der Gesellschaft, überall ist der Tanz aber wesentlich ein geselliges *). Allein der Tanz drükkt auch zugleich in dem religiösen Zusammensein der Individuen Wesentliches aus, jedoch von diesem Punkt aus, wo wir jezt ausgingen, entsteht nur der gesellige, nicht der religiöse Stil in der Orchestik, vielmehr ward dieser nur angedeutet; denn in die Zeit der Muße fällt auch die Beschäftigung mit geistigen Dingen, und an diese knüpft sich dann der religiöse Stil. Wenn wir nun nicht behaupten können, jene Richtung auf das Geistige würde aus der ganz in das Leibliche versenkten Volksmasse entstehen, wenn sie isolirt wäre, und nicht von der mehr geistigen Masse der höheren Stände einen Impuls bekäme, so sieht man hier, wie von der Masse aus zunächst diese Kunstrichtung des geselligen Stils entsteht. Versezen wir uns in eine solche Region, wo die Masse zunächst begriffen ist in der Herbeischaffung ihrer leiblichen Bedürfnisse, und dabei die klimatischen Verhältnisse so ungünstig, daß nur wenige da wohnen können, und wenig Verkehr und Geselligkeit sein kann, so verschwindet hier dieses Kunstgebiet fast ganz, und wir finden daselbst die niedrigste Stufe des menschlichen Daseins, indem hier der Mensch am wenigsten als solcher hervortritt; wo aber diese Kunstübung dazu kommt, wenngleich unter den rohesten Formen, so erscheint der Mensch auf einer höheren Stufe, indem sein Dasein dadurch erhoben wird. Gehen wir auf den Punkt zurükk, von dem wir

*) In dem ursprünglichen Heft unterscheidet Schleiermacher den Tanz in den Volkstanz und den höheren, welchen er gegen das Ende der Abtheilung über Orchestik so feststellt, daß er sagt: „Von dem Volkstanz sollte sich der höhere Tanz eigentlich nur durch die strengere Schule unterscheiden und dadurch, daß auf eine bestimmte Weise die Tradition des Normalen fortgepflanzt würde. Jezt aber ist er ganz in den Händen der Schaubühne, welche selbst dem Volksthümlichen durchaus entfremdet ist.“ Dann spricht er ferner von jenem Seiltänzerischen und Athletischen, worin dieser Tanz ausgeartet sei, indem er bemerkt, daß unmöglich der wahre Ausdrukk darin gefunden werden könne, indem nichts darin sei, was sich auf die Seele zurükkführen ließe. Siehe unten.

begonnen, so finden wir hier schon das Auseinandergehen der Kunst in die beiden Stile, indem der eine sich mehr anschließt an das Bedürfniß einer freien Production, die der körperlichen analog ist; der andere dagegen, der religiöse, an das Bedürfniß neben der körperlichen Anstrengung auch eine geistige Beschäftigung und Thätigkeit zu besitzen. Das eine geht rein von der Orchestik aus, das andere, das Religiöse, nimmt zugleich die orchestische Bewegung auf. — Das Bisherige erstreckt sich, dem Ausgangspunkte gemäß, nur auf den eigentlichen Volkstanz; von den höheren Ständen, wenn sie diese Kunst üben, gilt es nicht, da ihre gebundene Thätigkeit keine leibliche ist. In den gegenwärtigen Verhältnissen ist aber darum das Nationale so gut als verschwunden. Ist ein Volk einmal in dem allgemeinen Weltverkehr, so verliert sich das eigenthümlich Nationale gegen ein Gemeinschaftliches unter denen, die daran Theil nehmen, und dies verliert sich dann in die niedern Klassen. So verschwindet der Volkstanz in dem Maaße, als ein Volk an dem allgemeinen Verkehr Theil nimmt, und die Stände verschieden sind. Der gesellschaftliche Tanz der höheren Stände hat aber darum doch denselben Ursprung, er ist aus dem Volkstanz hervorgegangen und mit den Verhältnissen allmälig verändert. — Betrachten wir, indem wir Schritt für Schritt weiter gehen, den Tanz, wie er als eigentliche Kunst behandelt wird auf unsern Schaubühnen, so könnte man freilich sagen, er sei, wie er gewöhnlich ist, eine Ausartung, aber diese ist nie das Wesentliche, sondern an einem andern, das Falsche und Verkehrte muß so immer noch an etwas Gutem sein, und deshalb kann auch von ihm die Rede sein. Der erste Anfang der Ausartung ist aber dann, wenn dieser Tanz reiner Tanz wird, denn er hat eigentlich seinen Ort in der Pantomime, und wenn er aus diesem herausgerissen wird, so wird er unverständlich als für sich Hervortreten der orchestischen Virtuosität in der Pantomime, für welche leztere wir ihn daher versparen.

Fragen wir nun, wodurch eigentlich die Grenze und die positive Beschaffenheit der Bewegungen, die in der Orchestik vorkommen, bestimmt seien, so folgt aus dem allgemeinen Princip, daß die Bewegung rhythmisch sein müsse. Als wir nämlich im Allgemeinen den Unterschied suchten zwischen dem Kunstlosen und Künstlerischen, in sofern es gleichartig ist, sagten wir, daß das Kunstmäßige stets ein Gemessenes sein müsse, und davon ist die Anwendung auf leibliche Bewegung in dem Begriff des Rhythmischen enthalten. Fragen wir aber nach dem Grunde dieses Wohlgefallens am Rhythmischen, und warum diese Bewegungen, wenn sie kunstmäßig sein sollen, auch rhythmische sein müssen, so ist dies eine allgemeine physiologische Frage, und führt uns auf etwas in der Natur gegebenes zurükk. Das Rhythmische im Tanze und das in der Musik ist wesentlich dasselbe, und mithin liegt diese Frage höher als unser gegenwärtiger Standpunkt; aber indem wir in dem ersten Theile in der allgemeinen Betrachtung der Künste das Rhythmische nicht zwekkmäßig abhandeln konnten, so bleibt uns gegenwärtig übrig, beides von einander zu sondern, das Musikalische von dem Rhythmischen des Tanzes, jenes nämlich als in den Bewegungen der Stimmwerkzeuge, wo es dasselbe ist, wie das Rhythmische, dieses in den Bewegungen der Gliedmaßen für den Tanz. — Bewegung überhaupt hat zwei Elemente, Raum und Zeit, und sie ist Veränderung durch beide, und zwar Raumveränderung in der Zeit. Denken wir uns eine Reihe, so gehört auch eine Gliederung ihr zu, und so muß auch eine Reihe der Bewegung in Theile zerfallen, die jedoch nicht brauchen gleichzeitig zu sein, aber jedoch in einem gewissen erkennbaren Verhältnisse stehen müssen, damit der Character des Meßbaren nicht verloren gehe. Nun ist in der Bewegung ein Gegensaz der beiden Elemente in dem Verhältniß des Schnellen und Langsamen; bei jenem denken wir uns in gleichem Zeitmaaß mehr Bewegungen, bei diesem weniger; allein dieses fließende Mehr und Minder muß,

um gemessen zu werden, auf ein bestimmtes zurükkgebracht werden, so entsteht im Einzelnen die Gliederung, so wie im Ganzen der Gegensaz zwischen kurz und lang. Hierzu kommt aber ferner noch der Gegensaz zwischen Arsis und Thesis, oder des Accentuirten und Tonlosen, ohne welche die Meßbarkeit nicht wirklich gegeben wäre. Denken wir uns mehrere gleiche Bewegungen ohne einen solchen Unterschied des Tons, so ist uns nichts gegeben, woran sich erkennen ließe, wo eine Unterabtheilung anfängt, und wo das erste Glied einer neuen Gliederung. Dieser Gegensaz hat aber seinen bestimmten Grund in der Natur, indem er nichts anderes ist, als das Uebertragen eines in der Natur unseres Lebens Gegebenen, also Unwillkührlichen in den Bewegungen, auf das Willkührliche. Es giebt solcher unwillkührlichen Bewegungen zwei, die Bewegungen des Herzens in dem Blutumlauf und die Bewegungen der Lunge in der Respiration, welche die Arsis und Thesis als wesentlichen Character an sich tragen; die stärkeren Bewegungen haben die Arsis, die schwächeren die Thesis, wenngleich dieser Unterschied in der Wirklichkeit bald schwächer, bald stärker hervortritt. Denken wir uns diese das ganze Leben in seiner Zeitlichkeit regulirenden Bewegungen in dieser Form gegeben und die willkührlichen Bewegungen hiermit in Widerspruch, also unregelmäßig, während jene immer regelmäßig sind, so geht dies sehr gut an in der gebundenen Thätigkeit, die nur um eines andern willen ist, wo wir also die Befriedigung gar nicht suchen und die Vollkommenheit nicht messen nach dem, was sie selbst sind; und so hat z. B. das Gehen und Sprechen in Geschäften keinen Theil an jenen Grundformen des Lebens, sondern veranlaßt diese um des Zweckes willen; aber so wie die Bewegung als freie Production um ihrer selbst willen sein soll, so würde hier nichts anderes zur Wahrnehmung kommen, als der Widerspruch, und dies wäre das absolut Kunstlose. Von diesem Punkt aus finden wir dann sehr natürlich eine Steigerung; je nachdem der Sinn für diese

Regelmäßigkeit mehr entwikkelt ist, desto weniger stark braucht das Gegentheil aufzutreten, um doch gefunden zu werden. Im rohen Volkstanz ist dieser Gegensaz zwischen Arsis und Thesis so schroff hingestellt, daß er den Gebildeten stört und beleidigt, während die darin Begriffenen sich nur dadurch der freien Thätigkeit des Rhythmus bewußt werden; umgekehrt aber ist das Verschwinden der Meßbarkeit dieses Gegensazes nur als Ausnahme denkbar, wie dies in der Musik möglich ist, wo es Stellen giebt, wo der Tact aufhört und der Künstler nach Belieben spielen soll. In dem Tanz dagegen, als gesellig gedacht, darf die Arsis und Thesis, die den Tact bilden, nie verloren gehen, weil sonst die rhythmische Gliederung verloren ginge und eine allgemeine Verwirrung entstehen würde. Allerdings aber gehört es zur freieren Entwikkelung des Sinnes, wenn der Gegensaz nicht so schroff hervortritt. Sehen wir dagegen auf das Materielle der Bewegungen, d. i. die Gestalt und Veränderungen derselben, so erscheint hier alles so vollkommen willkührlich, daß es schwer wird, davon Rechenschaft zu geben; je einfacher die Bewegungen sind, desto verständlicher sind sie, und Analogien der Natur führen dahin, die Bewegungen des Tanzes bis auf einen gewissen Punkt sich als Classification zu construiren. Ich will hier nur den Gegensaz zwischen geradlinig nnd krummlinig aufstellen; ohne denselben wird sich nicht leicht ein Tanz finden, aber das Verhältniß beider zu einander ist sehr verschieden; bald ist das eine, bald das andere das Maximum, bald wechselt die Zusammensezung solcher Glieder in demselben Tanze. Der eigentliche Character ist jedoch der, daß die Bewegungen zugleich locomotiv sind, und doch ruhend; locomotiv für den Einzelnen, aber im Ganzen ruhend für die Masse. Die ganze zur Darstellung vereinigte Masse bleibt in der Regel in demselben Raume, aber die Einzelnen bewegen sich darin. Denkt man die ganze Gesellschaft sich aus dem Raume herausbewegend, so entsteht immer der Schein eines Zwekkes, oder von etwas, was außerhalb des

Tanzes läge. Diese Beschaffenheit eben der Bewegungen, locomotiv zu sein für den Einzelnen und Ruhe für das Ganze, ist nichts anderes, als die positive Vermeinung jedes Zwekkes, indem dadurch jeder Schein eines zu bewirkenden Erfolges aufgehoben wird. Daraus entsteht aber von selbst, daß die Bewegungen als Ruhe etwas Cyclisches haben müssen, d. h. es muß eine Folge von Bewegungen sein, die sich in sich selbst auf eine bestimmte Weise abschließt. Fassen wir nun dies zusammen, das Rhythmische im Großen und Einzelnen, die Zusammensezung von gerad- und krummlinigen Bewegungen und das zugleich locomotive und in demselben Raum bleibende Sein, so sind dies alle verschiedene Elemente des Tanzes für sich betrachtet; alles weiter ins Einzelne Gehende gehört nicht mehr für die allgemeine Theorie, und hängt schon mehr an andern Bedingungen, denn die verschiedenen Mischungen aller dieser Elemente sollen einerseits Ausdrukk des Nationalen und so in diesem gegründet sein, und andererseits müssen sie sich reduciren auf ein verschiedenes Verhältniß dieser elementaren Gegensäze.

Es giebt aber auch eine abweichende Richtung des Tanzes, welche wir noch in Betrachtung ziehen müssen, indem sie, wenngleich aus dem Wesen der Kunst gar nicht hervorgehend, dennoch im Leben oft entgegentritt, nämlich die Ausartung des Tanzes nach der Seite der Geschlechtslust. Offenbar ist dies eine Verunreinigung der Kunst, und es ist gar nicht nöthig, dies erst von der ethischen Seite zu betrachten, um zu sagen, daß wo sich dies findet, der Tanz nicht mehr sei, was er eigentlich sein solle. Diese Ausartung jedoch ist keineswegs allein darin gegründet, daß die tanzende Gesellschaft aus beiden Geschlechtern zusammengesezt ist, wo sie in ihrer Gegenseitigkeit nur ein rein Partielles und Zufälliges sein würde; denn, wenn wir die Orientalen betrachten, die nur vor sich tanzen lassen, so nimmt der Tanz auch hier die Tendenz an, die Geschlechtslust zu erregen. Offenbar ist das Wohlgefallen an der Entwikkelung

der Gestalt in der Bewegung das Maaß der Vollkommenheit, und daher von der Kunst unzertrennlich. Immer ist zuerst darin enthalten, daß das leibliche Leben in seiner ursprünglichen Beweglichkeit nicht alterirt ist durch die gebundene Thätigkeit. Alle körperliche Arbeit als solche, indem sie nothwendiger Weise nur partielle Bewegung ist, (denn gewisse Bewegungen kommen gar nicht vor, andere wiederholen sich,) hat die Richtung in dieser Hinsicht eine Alteration hervorzubringen, indem die Beweglichkeit in den nicht geübten Theilen zurücktritt, und so entsteht immer eine Schwerfälligkeit in der Bewegung und eine Ungleichmäßigkeit in der Beweglichkeit. Sehen wir dagegen im Tanz eine solche Beweglichkeit von Formen, als diese Gegensäze in sich tragen, auf eine ungehinderte Weise fortschreiten, so ist die natürliche Beweglichkeit nicht alterirt. Nun aber ist dies nur die negative Seite des Wohlgefallens; fragen wir dagegen nach der positiven, so ist dies die Sympathie mit dem Reichthum der Bewegungen, die in der menschlichen Gestalt möglich sind; allein dies kann nur recht zum Bewußtsein kommen in einer Mannigfaltigkeit von gemessenen Bewegungen, und so ist auch hier der Ort, wo dies zur Anschauung kommen kann. Offenbar ist nun hier eine Differenz durch das Geschlechtliche bestimmt, indem die Beweglichkeit des männlichen und weiblichen Körpers in ihrem Verhältniß zu einander eine Differenz in sich trägt, so daß also jene Vollkommenheit nicht wahrgenommen werden kann, ohne daß die Differenz der Geschlechter mit wahrgenommen würde. Allein es ist Mangel an Kunstsinn, wenn dieses Wohlgefallen in Geschlechtslust übergeht; denn das Wohlgefallen ist von aller Begierde frei. So wie nun auf der andern Seite in der Art der Bewegungen eine Tendenz dazu wahrgenommen wird, so ist dies Ausartung in dem Darstellenden, wie in dem Beschauer; hat sich aber so etwas eingeschlichen, so steigert es sich natürlich auch von beiden Seiten, und es ist deshalb die Aufgabe des

Tanzes, sich in solchen Grenzen zu halten, daß diese Ausartung nicht entstehe.

Dies führt uns auf einen andern Punkt zurükk, dessen schon anfangs gedacht worden ist, nämlich die Verhältnisse, die in der Gestalt entstehen durch die Bekleidung. Diese kann in ihrem Mehr- oder Mindersein günstig oder ungünstig sein für die freie Entwikkelung der Bewegungen. Allein je ungünstiger sie ist, desto schwieriger ist auch die Ausführung der Kunst, und im entgegengesezten Falle desto leichter. Daher wo die Kunst einen Ort hat, und wo es eine Virtuosität darin giebt, ist auch eine besondere Bekleidung für den Tanz. Nun sind es immer weniger die Verhältnisse der Bewegung selbst, als die Verhältnisse des unmittelbaren Hervortretens der Gestalt und des Verhülltseins der Gestalt, worin diese Ausartung ihren ursprünglichen und ersten Siz hat; denn so wie hier die Tendenz ist, die Gestalt hervortreten zu lassen auf eine andere Weise, als in Beziehung auf die Bewegungen, die in der Kunstübung selbst vorkommen, also auch in ihrer Persönlichkeit an und für sich, so ist darin schon der Anfang der Ausartung gegeben. Vielmehr muß sich alles auf die Darstellung selbst beziehen, und jede andere Beziehung bringt ein fremdes Element hinein. — So ist eine zweite Ausartung die im Epideictischen, was eine Ausartung in die mechanische Virtuosität ist, und für die Kunst eben so fremd ist. Werden dagegen diese beiden Punkte vermieden, so hat der Tanz eine so reine Entwikkelung, daß er nur als Kunst erscheint.

Wenn wir das bei der Orchestik Gesagte mit dem im Allgemeinen Gesagten vergleichen, so scheint es, als ob dieser Zweig in der Mitte stände zwischen dem Kunstgemäßen und dem Kunstlosen. Als inneres Motiv der Kunst sezten wir überall das erregte Selbstbewußtsein, aber doch nur so, daß sich die freie Productivität unterscheide von dem unmittelbaren Ausdrukk des erregten Selbstbewußtseins, der mimischer und musikalischer Natur

war; und da die Kunstübung analoger Natur ist wie die gebundene Thätigkeit, so schloß sie sich hier an den bewegten Zustand an. Die unmittelbaren Aeußerungen sind aber unbesonnen und ungemessen, die Kunst hingegen ist besonnen und gemessen, und indem das Kunstlose in seinen Bewegungen gemessen und überlegt wird, so liegt hier das Künstlerische darin, und es ist mithin ein Uebergang aus dem Kunstlosen in das Künstlerische vorhanden, ohne doch schon die eigentliche Kunst zu sein. Daß es aber auch wirklich einen solchen Uebergang giebt, leidet keinen Zweifel. Es schließt sich hier künstlerische Productivität in ihren ersten Anfängen an die Muße des festlichen Lebens, als die absolute Befreiung einer zusammengehörigen Geselligkeit von der gebundenen Thätigkeit, sei es, daß sie nun erscheine in der Form der freien Geselligkeit, oder mehr in der Form der Religion und Speculation; denn in diese einzelnen Namen lassen sich alle großen Leistungen der Kunst einreihen. Da der Volkstanz gesellig ist, und einen Gegensaz zur gebundenen Thätigkeit bildet, so fällt er von selbst in die Zeit der Muße, und es sind auch hier die Elemente des festlichen Lebens. Daher ist die Stimmung, die hier eigentlich als ursprüngliches Motiv anzusehen ist, nicht das Product des Augenblikkes, wie alle dem Tanz und der Musik analogen Bewegungen entstehen, sondern sie ist bedingt durch die ganze Lebensordnung, und gleichsam aufgesummt in der Zeit der Arbeit und ihrer gebundenen Thätigkeit, so daß sie sich in diesen Zwischenräumen gleichsam entladet. Dies ist also kein unmittelbares Selbstbewußtsein, sondern ein schon im Voraus darauf gerichtetes. Da können wir allerdings nicht sagen, daß hier ein bestimmtes Element des Kunstlosen wäre, sondern es ist gleich in die Besonnenheit umgewandelt, und ursprünglich schon an die Theilung des Lebens und an den Wechsel zwischen Muße und Arbeit geknüpft, und indem es von diesem Maaß ausgeht, kann es selbst nur wieder ein gemessenes sein. Aber dennoch liegt in diesem Gebiete ein bedeutender Unterschied zu Tage, den

ich nur zunächst im Großen in Erinnerung bringen will als Gegensaz zwischen abendländischer, morgenländischer und südländischer Art und Weise. Bei uns ist der Volkstanz noch in seiner Ursprünglichkeit als die dem Begriffe der Kunst angemessene Erholung von der gebundenen Thätigkeit in der Zeit der Muße, um sich da derselben Kräfte als freier Thätigkeit bewußt zu werden. Ganz anders dagegen wird dieser Gegenstand bei den Morgenländern gehandhabt. Hier sind es theils Sclavinnen, theils freie Personen weiblichen Geschlechts, die den Tanz üben, und sich dem Anschauen derer darbieten, die sich in dem Zustande der Muße befinden, so daß, was bei uns in einer Person vereinigt, hier in zwei vertheilt ist. Denn bei der Tänzerin ist dies eine gebundene Thätigkeit, ihre Kunstübung ist ihre Pflicht oder ihr Gewerbe, und der Zustand, der eigentlich zum Bewußtsein kommen soll, ist in denen, die sich vortanzen lassen; dagegen in den Tanzenden selbst ist dieses Motiv nicht. Fragen wir nun, wenn wir sie als Freie denken, was sie zu diesem Geschäft bestimmen könne, so wäre dies wie bei dem Sclaven, wenn wir diese Thätigkeit als nicht von ihm ausgehend, sondern nur als gebundene Thätigkeit denken wollten, etwas rein zufälliges, daß sie sich etwa, wie z. B. die indischen Bajaderen, dem Geschlechtsgenuß darbieten wollten; vielmehr müssen wir den Impuls in dem künstlerischen selbst suchen, und da ist es die specifische Begeisterung für die Entwikkelung der menschlichen Gestalt in freien Bewegungen. So haben wir hier die Kunst in ihrer vollständigen Sonderung. Das Analogon davon finden wir schon bei uns in dem gesellschaftlichen Tanze der höheren Stände, wo jener Gegensaz gar nicht so hervortreten kann, weil sie in ihrer gebundenen Thätigkeit in keiner körperlichen Anstrengung begriffen sind. Hier erscheint der Tanz nur als ein einzelnes Element, das wir uns aus dem Volkstanze selbst müssen entwikkelt denken. Ueberall dagegen, wo der Tanz noch in seiner Kunstkraft besteht, und nicht bloß formelle Sitte ist, muß das Motiv sein, Begeisterung

für die schönen Bewegungen der Gestalt. Verliert nun am Ende der Tanz in den höheren gesellschaftlichen Regionen allemal das Nationale, je mehr sich der gegenseitige Verkehr der Völker vergrößert, und nimmt gleich die Masse an diesem Verlust des Characteristischen dabei Theil, je näher sie jenen steht, so eignet sich doch auch dieser Tanz der höheren Stände gerade dazu am besten, die Kunstformen auszubilden und aufzubewahren, und ist zugleich das Normale der künstlerischen Bewegung, an welches sich wieder der Volkstanz hält, damit er nicht in das Wilde und Kunstlose ausarte. Deshalb ist aber hier kein fremdes Element vorauszusezen, sondern der Tanz kann sich hier ganz der Art gemäß halten, wie wir ihn construirten. Allein ein Zusammenhang ist da zwischen dieser und jener epideictischen Ausartung. Dies können wir auch auf den Schaubühnen finden, wo in dem Ballet in seiner jezigen Form vieles in den Bewegungen dem Tanz an und für sich nicht angehört, sondern in das Seiltänzerische übergeht, und nichts zu bewundern ist, als der hohe Grad der Beweglichkeit, nicht die Form derselben, und es überwiegt dabei nicht die Freude an jenen Bewegungen, sondern vielmehr an den überwundenen Schwierigkeiten, was doch ganz in das mechanische Gebiet fällt. Soll dies überhaupt getadelt werden, so ist dies eine ganz andere Frage, denn die Beweglichkeit der menschlichen Glieder aufs höchste zu treiben, bleibt eine Aufgabe für sich, und wie den menschlichen Körper auch in dieser Beziehung auszubilden sein Maximum haben muß, so muß es auch im Einzelnen solche geben, die dies zur Virtuosität bringen. Aber etwas anderes ist es, ob dies auch soll ein besonderer Beruf sein, den sich einzelne Menschen wählen, und mit dem sie ihre Schuld an die menschliche Gesellschaft abtragen wollen, und worauf sie ihre Existenz basiren; doch dies gehört nicht hierher, wenngleich es unstreitig in die allgemeinen menschlichen Aufgaben verflochten ist. Allerdings giebt es nirgends in dieser Beziehung eine Epideixis, in sofern sie nicht athletisch, sondern seiltänzerisch

iſt, wo nicht, wenngleich dieſe Beweglichkeit rein mechaniſch iſt, zugleich der Tanz ein Gegenſtand dieſer Epideiris wäre. Aber dies gehört ganz in das Gebiet, wo die Kunſt an einem andern iſt. Wenn dagegen Bewegungen ſolcher Art in den eigentlichen Tanz aufgenommen werden, ſo iſt dies eine Vermiſchung. Der Tanz kann als Verſchönerung an der mechaniſchen Epideiris ſein, dieſe aber als ſolche hat gar nichts zu thun im Tanze. Dies iſt nun füglich als Ausartung jener andern Ausartung gleichzuſtellen. Denn wenn die Geſchlechtsluſt in den Tanz eingeht, ſo iſt ſie etwas fremdes, und ebenſo die mechaniſche Epideiris, da beide von der Idee der ſchönen Künſte abweichen.

Die zweite Hauptform der Orcheſtik iſt die des ſtrengen Stils, mit welchem die Affection des höheren Selbſtbewußtſeins verbunden iſt. Den Uebergang finden wir ſchon in der Art, wie wir die periodiſche Muße von einem Drange der Natur ableiten gegenüber der Geſchäftsthätigkeit ſelbſt. In Beziehung auf die Muße trat uns ein zwiefacher Gegenſaz heraus, eine Richtung auf das Geiſtige, das bei der gebundenen körperlichen Anſtrengung gehemmt iſt, und auf der andern Seite auf die freie Production als körperliche Bewegung. An das leztere knüpft ſich der geſellige Tanz an, und das erſtere iſt das, was die öffentliche Religioſität in ſich ſchließt. Beides iſt alſo in ſofern urſprünglich geſondert. Wo die Sonderung recht ſtreng iſt, wie bei den Engländern, da iſt auch beides der Zeit nach völlig geſchieden, denn es darf wohl getanzt werden, nur am Sonntage nicht. Wo dies nicht der Fall iſt, ſind die Zwiſchenräume der Muße zum Theil beſtimmt zu geiſtiger Erhebung, theils zur Erholung durch freie körperliche Bewegung; beides iſt aber geſondert. Verſezen wir uns nun in eine uns freilich fremde Geſtaltung des religiöſen Elements, ſo giebt es nicht nur in dem Heidenthum, ſondern ſelbſt in dem Chriſtenthum Arten dieſer geiſtigen Erhebung, wo ſymboliſche Handlungen ſich geſtalten als beſondere Elemente derſelben. Die Elemente der religiöſen Dar-

stellung sind von einer gewissen Bedeutsamkeit, so daß da, wo sie als solche constituirt sind, sie auch nach ihrer Geistigkeit verständlich sind, und mithin der Rede nicht bedürfen; und indem dies körperliche Bewegungen sind, so sind wir hier von selbst auf das mimische Gebiet gelangt. Zum Theil sind dies solche Bewegungen, womit außerdem eine eigentliche Handlung verbunden war, z. B. ein Opfer, wo das Schlachten der Thiere die Handlung ausmacht; die eigentliche Bedeutsamkeit liegt aber zugleich in der Art, wie die Handlung verrichtet wird, und da sind wir wieder in dem Gebiet der körperlichen Bewegungen. Denken wir uns eine Messe, so ist da allerdings viel Rede, aber diese als solche ist unwesentlich, da sie in einer dem Volke ganz fremden Sprache ist. Nun kann das Volk freilich sein Brevier haben, aber das ist Nebensache; der Act, daß einer der Messe beiwohnt, hat vollkommen dieselbe Kraft in der Meinung der katholischen Kirche, er mag die Rede kennen oder nicht, wenn er nur die bedeutsame Handlung versteht, nämlich die Transsubstantiation; diese nun ist verbunden mit der Erhebung der Monstranz, und dieses ist das Signal zu einer, durch die ganze Masse hindurchgehenden körperlichen Bewegung. Weiter finden wir das Umstellen der heiligen Schrift erst auf die eine, dann auf die andere Seite des Altars, was alles auch seine Bedeutung hat, aber da ist schon eigentlich keine Handlung mehr, sondern nur Bewegung, obwohl in Verbindung mit besondern Stellen der Rede; und da die leztere so sehr unwesentlich ist, so ist hier die Bewegung Hauptsache, ohne aber zugleich Erholung zu sein. Da haben wir schon eine solche Thätigkeit, wie sie offenbar in das Gebiet der Kunst gehört, und zugleich dem Gebiete der religiösen Gemüthserregungen angehören und ihnen angemessen sein muß. Wenn diese Bewegungen in einem Zeitmaaß und Form, wie sie dem geselligen Tanze eignet, vorkämen, so würde dies jeder als Widerspruch empfinden, und darin liegt die Indication auf einen ganz andern Stil. Sieht man auf

das, was weniger der einzelne thut, als die Masse, das Niederfallen auf die Kniee und die religiösen Aufzüge oder Processionen, so sind das Bewegungen der Masse; allein, wenn diese absolut kunstlos erscheinen, ungeordnet und ungemessen, so wird dies einen widrigen Eindrukk machen, und dies ist eine Indication und besteht als natürliche Richtung, daß sie sollen in das Kunstgebiet aufgenommen werden. Denken wir uns nun noch die Musik hinzu, so liegt darin schon eine größere Aufforderung zu etwas bestimmt Gemessenem, und so wie wir eine vollkommene Gestaltung des Gegenstandes voraussezen, wird die Musik schwerlich dabei fehlen. Da wir aber hier wesentlich ein Zusammensein von Mimik im engern Sinne und Orchestik haben, so würde dies der Pantomime zugehören, wenn wir uns die Rede ganz hinweg denken. Aus dem Gesagten geht zwar nicht unmittelbar hervor, daß hier auch Mimik im engern Sinne als Bewegung der Gesichtszüge vorkomme, aber jeder wird sich dies schon von selbst hinzugedacht haben, in sofern die ganze Masse in einer überwiegend religiösen Stimmung begriffen ist, welche sich auch in den Gesichtszügen ausdrükkt; aber nicht blos als Ruhe, sondern, indem das Ganze eine Reihe einzelner Bewegungen ist, wird es auch Bewegung der Gesichtszüge selbst. So scheinen wir uns in einem gemischten Gebiet zu befinden, indem wir hier in dem religiösen Theile dieses Kunstzweiges die Orchestik nicht selbstständig und abgesondert, sondern im Zusammensein mit der eigentlichen Mimik finden, was wir oben schon als ein Zusammengesezteś fanden, als wir von dem physischen Element ausgingen. Allein genauer betrachtet werden wir finden, daß hier von keiner Bewegung der Gesichtszüge als Kunstrichtung die Rede sein kann, wo es sich um die Bewegung der Masse handelt, als höchstens da, wo sich Einzelne im relativen Gegensaz zu ihr befinden. Mithin sind wir im Gebiete der Orchestik, und es ist nur eine rein natürliche Zusammenstellung mit den andern darin, wie es überhaupt ein aus Mancherlei Zusammenge-

seztes ist. Die rein orchestische Bewegung im religiösen Stil ist nun freilich bei uns auf ein Minimum reducirt, da die Wirkung nicht so sinnlich stark ist, daß das Religiöse sich in seiner sinnlichen Kraft zu äußern vermöchte. Bei wilden Völkern dagegen, wo das Religiöse in einer größern Analogie mit dem Sinnlichen ist, finden wir dergleichen Bewegungen nicht geschieden; je mehr sich aber das religiöse Gefühl reinigt von jenen Aeußerungen, desto mehr tritt auch das Orchestische wieder zurükk, und es nimmt mimische Elemente an.

2) Die eigentliche Mimik.
(Mimik im engeren Sinne.)

Es unterscheidet sich die eigentliche Mimik durch das herrschende Hervortreten der Bewegungen der Gesichtszüge, denen die Bewegungen der Gliedmaßen so untergeordnet sind, daß sie gleichsam unter dieselben subsumirt werden können. Dabei ist wieder zu unterscheiden, was, der Bewegung entgegengesezt, mehr Stellung ist, und in der Bewegung das Locomotive und die Gebehrden, als freie Bewegungen der Extremitäten ohne Ortsveränderung. Leztere stehen in einem näheren Verhältniß zu dem Mienenspiel oder den Bewegungen der Gesichtszüge. Die Erregungen des Innern kündigen sich zuerst in den Gesichtszügen an, welche die leisesten Bewegungen des Innern zur Darstellung bringen, und dann erst als Gebehrdenspiel. Das Verhältniß der Stärke und Veränderung von beiden ist verschieden nach dem Character des Einzelnen und der Nationalität.

Fassen wir hier zuerst die bestimmte Unterscheidung zwischen dem Künstlerischen und Kunstlosen ins Auge, so gingen wir in der Orchestik davon aus, und es gab ihr dies in ihren ersten Formen einen gewissen Schein des Kunstlosen, daß die Stimmung, an welche sich die Kunst anschließt, in dem die Kunst Uebenden wirklich vorhanden war, keineswegs aber als

ein blos Momentanes, denn sonst wäre das Wesen der Kunst verschwunden. Die eigentliche Mimik dagegen soll gerade das Momentane ausdrükken. Denken wir uns nun den Einzelnen in einer mimischen Thätigkeit, so ist dabei der Naturausdrukk der, daß die Thätigkeit kein vorher Bedachtes sei, kein inneres Bilden, das dem Herausstellen in die Erscheinung vorausgegangen sei, und unter dieser Voraussezung wird das Mimische gar nichts Künstlerisches sein. Es giebt allerdings in dem, was rein Sache der Natur ist, noch eine große Verschiedenheit, und es fragt sich, ob diese mit dem Gebiete der Kunst etwas zu schaffen habe oder nicht? — Betrachten wir verschiedene Menschen in dem Zustande des bewegten Gemüthes, wie sie sich in ihren Gesichtszügen äußern, so sind uns einige in der Art ihres Eindrukks wohlgefällig, andere mißfällig. Dieser Eindrukk ist seiner Natur nach ganz analog dem künstlerischen, jedoch ist das, worauf wir ihn beziehen, keineswegs Product der Kunst, sondern der Natur. Soll hier bestimmt werden, worauf diese Differenz beruht, so müssen wir dies zunächst völlig trennen von dem Wohl- oder Mißfallen an den Gemüthsbewegungen selbst, was ein rein ethisches ist; es handelt sich also bei dieser Untersuchung um das rein Aeußere, abgesehen von dem Innern. Gehen wir auf das von uns über das physische Element der Mimik ganz im Allgemeinen Gesagte zurükk, und auf die Art, wie wir uns den Gegensaz zwischen Ruhe und Bewegung gestellt haben, so kommt innerhalb dieser Grenzen alles darauf an, wie sich das eine aus dem andern entwikkelt. Ist keine absolute Ruhe eigentlich im Lebendigen denkbar, sondern ist jede Stellung ein Minus von Bewegungen, und sind diese Bewegungen doch wieder von einander getrennt, wenngleich ein Minus davon bleibt, und in ihrem Character relativ entgegengesezt, so muß es ein Minus und von ihm einen Uebergang in ein entgegengesezтes geben, ohne daß es durch Null geht. Denken wir uns hier ein solches Uebergehen, was doch eigentlich Null voraussezt, ungeachtet die

Verhältniſſe keins geſtatten, ſo afficirt dieſer Widerſpruch unangenehm, und dies iſt das Schroffe in dem Uebergange, was uns auffällt. Denken wir uns dagegen dieſen Uebergang durch eine allmälige Umwandlung, ſo empfinden wir dieſen Widerſpruch nicht, und dies iſt die richtige Vermittelung zwiſchen dem einen und dem andern. Allerdings kommt dabei noch viel an auf die Art des Gemüthszuſtandes ſelbſt. Wenn wir vorausſezen, daß es ein reiner Naturausdrukk ſei, ſo gehört eine größere innere Beweglichkeit dazu, und zwar die mehr den Character der Freiheit hat, wenn die Veränderung ſich auf jene Weiſe zu Tage legen ſoll; wogegen das rein Pathematiſche immer eine ſchroffe Umwandlung darbieten wird. Dies geht zwar auf die Gemüthsverfaſſung zurükk, iſt aber doch etwas anderes, als das Wohlgefallen an dem einen oder andern Gemüthszuſtande ſelbſt, ſondern vielmehr davon, wie das Individuum in Beziehung auf die möglichen Gemüthszuſtände bewegt iſt. Wenn wir uns hier das Mimiſche denken, in ſofern es Kunſt ſein ſoll, wo nichts hervortreten darf, was nothwendig Mißfallen erregt, ſo müſſen wir uns hier ein Maximum von Freiheit denken, aber deshalb auch das Pathematiſche wieder zurükktretend, und ſo kommen wir wieder auf unſere urſprüngliche Poſition zurükk, daß das eigentlich Künſtleriſche nur da ſei, wo der urſprüngliche Zuſammenhang zwiſchen dem erregten Selbſtbewußtſein und ſeiner Aeußerung aufgehoben iſt. Dies tritt nun in der Benennung dieſer ganzen Kunſt ſchon heraus, denn mimiſch heißt eigentlich nachahmeriſch; es iſt aber damit nichts anderes gemeint, als eben daß dasjenige nachgeahmt werden ſoll, was in ſeinem natürlichen Vorkommen Ausdrukk einer beſtimmten Gemüthserregung iſt, ohne daß dieſe Gemüthsbewegung urſprünglich vorhanden ſei. Von der Orcheſtik können wir dies nicht auf dieſelbe Weiſe behaupten; im Volkstanz iſt das Volk zugleich in dieſer Gemüthsſtimmung befindlich, ſo wie es auch das Bewußtſein der Mühe niemals aufgiebt. In dem Gebiete der eigentlichen Mimik da-

gegen verlangen wir, daß derjenige, der als Künstler auftritt, nicht in dem Gemüthszustande sein soll, weil er sonst die Aeußerungen nicht so in seiner Gewalt haben könnte. Das Maximum wäre, wenn der Darsteller derjenigen Gemüthsveränderungen, deren natürlichen Ausdrukk er darstellt, gar nicht fähig wäre, also in sich selbst gar nicht auf diese Weise bewegt würde, und davon müssen wir ausgehen. Dabei werden wir freilich immer voraussezen müssen die eigenthümliche Begeisterung, die wir als das Motiv der Kunst gefaßt haben, denn wie sollte er sonst bei dem Mangel an innerer Beweglichkeit zu einer solchen Darstellung kommen. Er kann selbst über alle jene Bewegungen des Gemüths hinaus sein, aber von dem Bande zwischen dem Innern und dem Aeußern kann er begeistert sein, und seine freie Productivität auf dieses Gebiet richten. Zu der speciellen innern Begeisterung gehört natürlich auch, daß er in der Auffassung der hierher gehörigen Erscheinungen immer begriffen ist, also in einem beständigen Zustande mimischer Beobachtung; der geschikkteste würde in sofern sein, wer den Ausdrukk jeder innerlichen Erregung, wie er ihn aus der Beobachtung gefaßt hat, wiederzugeben vermag, indem er sich auf den Punkt stellt, wo das Innere, nicht aber das seinige, in das Aeußere übergeht. Von diesem Extrem aus braucht freilich der Einzelne nicht in allen Beziehungen gleich beweglich zu sein, aber doch specifisch begeistert. So wie wir eine solche Differenz sezen, dabei aber auch die mimische Begeisterung, so fragt es sich, was diese Differenz für einen Einfluß auf seine künstlerische Thätigkeit habe; ist ein solcher am meisten geschikkt, den Ausdrukk derjenigen Bewegungen hervorzubringen, für die er am wenigsten empfänglich ist, oder umgekehrt? Nach dem Bisherigen ist ersteres zu bejahen, und dies ist doch das reine Gegentheil von dem allgemein beobachteten Verfahren. Allein die Frage kann dennoch nicht anders als so beantwortet werden. Das Rohe ist dem Mißfallen am meisten ausgesezt in Bewegungen, die aus einem Naturzustande

hervorgehen. Dies kann auch dem mimischen Künstler öfters entschlüpfen bei dem Nachbilden von Bewegungen, die der Ausdrukk seines eigenen Gemüths sind, und für die er mithin die meiste Empfänglichkeit hat, während er bei solchen Bewegungen, die er blos aus Beobachtung hat, bei seiner mimischen Begeisterung immer so Herr seiner selbst bleiben wird, daß ihm nie eine mißfällige Bewegung entschlüpfen kann. Freilich denkt man, wie der mimische Künstler selbst verfährt, dies kann er auch am besten mimisch darstellen, und dies zeigt sich auch in der Praxis in Vertheilung der Rollen nach der Lebhaftigkeit der Gemüthsart. Das kann aber seinen Grund nur darin haben, daß man nicht genug Rükksicht nimmt auf die mimische Begeisterung, und mehr auf die Wirkung eines nachgebildeten innern Zustandes rechnet. Solche Zustände nun, die wir selbst erfahren haben, können wir uns auch am ersten nachbilden, daraus soll aber die Kunst gar nicht hervorgehen; denn die mimische Bewegung soll nicht im Innern selbst gebildet sein. Wo nun also es an der mimischen Begeisterung fehlt, bewährt sich jene Regel in der Praxis, und umgekehrt ist es nur ein Beweis davon, daß es bei denjenigen an der mimischen Begeisterung fehlt, die sich auf solche Weise ihre Rollen suchen.

Stellen wir nun zuerst das physische Gebiet dieses Elements eben so bestimmt auf, wie bei der Orchestik, ausgehend von den Gegensäzen, an die wir erinnerten, so kommen wir vorzüglich auf drei Punkte. Das erste ist die eigentliche Gesichtsmimik, das Mienenspiel, oder die Bewegung der Gesichtszüge; das zweite ist die Gebehrdenmimik, die immer erst bei größerer Intensität der innern Bewegung eintritt; und nehmen wir hinzu, daß die Mimik in der Regel mit der Rede verbunden ist, wie wir dies immer in und an der dramatischen Kunst finden, und wie dies auch in der Natur der Sache liegt, indem die innern Zustände und Veränderungen, die einen mimischen Ausdrukk bedingen, auch Gedanken hervorrufen, welche

wieder im Verkehr mit andern zur Rede werden, so ergiebt sich hier noch ein drittes Element, welches auf der Bewegung organischer Theile beruht, nämlich die Sprachmimik, als Wirkung auf die Erscheinung der Rede, wie sie aus der Bewegung der Sprachwerkzeuge hervorgeht. Höhe und Tiefe, Schnelligkeit und Langsamkeit, und diese in ihrem Zusammentreffen und Wechsel, bedingen so die Mimik der Sprache, keineswegs aber die bloße Articulation, denn diese ist die Rede selbst und gehört in dieser Beziehung nicht hierher. — Diese drei Elemente nun können wir uns nicht von einander getrennt denken, ausgenommen, wenn absichtlich die Rede zurükkgedrängt wird, wodurch die Pantomime entsteht. Wo diese drei zusammen sind, und die eigentliche Mimik sich ganz geltend macht, da ist auch die Sprachmimik das eigentliche Centrum; wenn sie dies nicht wäre, so wäre auch kein Grund, sie zurükktreten zu lassen, und die beiden andern als Pantomime desto stärker hervorzuheben. Es erregt eine Leistung Wohl- oder Mißfallen auf diesem Gebiete, je nachdem die Sprachmimik treffend oder verfehlt ist, und es hilft alles nichts, was vortrefflich ist in der Gesichts- und Gebehrdenmimik, wenn die Mimik der Sprache mißfällig ist, denn diese bleibt hier immer dasjenige, was am meisten den Totaleindrukk bestimmt, und mithin das eigentliche Centrum des Ganzen. Allerdings ist die Sprachmimik wieder verschieden, indem sie eine andere ist in der bloßen Rede und eine andere im Gesang; aber auf das Eigenthümliche des Gesanges haben wir nicht Rükksicht zu nehmen, dies gehört der Musik an. Daher scheint es nun, als hätten wir zu der Sprachmimik nicht rechnen sollen die Höhe und Tiefe; aber es ist bekannt, daß der Laut in der Rede und der Ton im Gesang irrational zu einander sind, und auch in Beziehung auf Höhe und Tiefe läßt sich beides nicht in ein identisches auflösen, sondern ein Minus der Differenz bleibt immer. Diesem widersprechen Theoretiker mit Unrecht. So wie man ein musikalisches Instrument zur Hand

nimmt und einen Ton singt, kann man den Ton auf dem Instrumente als gleich finden, denn Ton im Gesang und Instrument sind rational; wollen wir aber einen gesprochenen Ton auf dem Instrumente finden, so werden wir immer schwanken. Dies hat seinen Grund darin, daß die Differenzen von Höhe und Tiefe in der Rede ein Minus sind, welches immer bleibt. Zwar hat man das Maximum dieser Differenzen ausrechnen wollen, und gefunden, daß sie nicht über eine Terz hinaufgehen dürften, aber nie wird man die Grenzpunkte selbst auf musikalischen Instrumenten angeben, nicht als ob es sich da um ein Minus handelte, was nicht anzugeben wäre auf dem Instrument, sondern weil Laut und Ton etwas Verschiedenes sind. Aber doch ist Höhe und Tiefe in der Rede und Wechsel zwischen beiden, und eine Verschiedenheit, die Wohl- und Mißfallen hervorbringen kann, wenn sie dem Naturausdrukk entspricht oder nicht.

Von der Orchestik ist die eigentliche Mimik auf das Bestimmteste verschieden. Zwar wenn wir das Drama nehmen, welches die Mimik begleitet, so kommen hier auch locomotive Bewegungen vor, aber sie sind von denen der Orchestik so verschieden, daß wir auch sie mit unter dem Gebehrdenspiel begreifen können. Wenn wir nun aber die Kunsthandlung selbst betrachten, und auf denselben Punkt zurükkgehen wie bei der Orchestik, so war dort bei dem Volkstanze die Stimmung selbst das, wovon die Kunst ausging. Hier in der Mimik dagegen verhält sich die Sache ganz anders; denn so wie wir die Mimik im wirklichen Leben denken, so ist sie nicht Kunst, sondern das Kunstlose, der Naturausdrukk dessen, was eben vorgeht, und da kann sie zwar kunstmäßig sein, aber nie künstlerisch; jenes in sofern nämlich die unwillkührlichen Bewegungen den wirklich künstlerischen ähnlich sind. Mimik als Kunst erfordert, daß der Künstler nicht selbst als im wirklichen Lebensmoment begriffen sei, wie dort im Volkstanze die Masse; vielmehr ist sie nur

Kunst, wo der auszudrükkende Zustand nicht der des Künstlers selbst ist, also derselbe eine fremde Rolle spielt. Denkt man sich einen Redner, so ist diesem Sprachmimik nothwendig und eben so Mienen- und Gebehrdenspiel; aber es ist dies der Naturausdrukk des Moments, worin er sich befindet; sind diese Bewegungen dagegen vorausbedacht und geordnet nach den Regeln der Kunst, dann muß auch die Rede vorher gegeben sein, und er geht nun in den andern Zustand über, wo der darstellende und productive Moment verschieden sind. So nur kann die Mimik künstlerisch sein, sonst blos kunstgemäß. Gehen wir hier auf die Art zurükk, wie wir die freie Production als künstlerisch gesondert haben von dem in allen Gebieten ihr zugehörigen Kunstlosen, so stellt die Kunst selbst nichts anderes dar, als was unter den gegebenen Umständen von selbst erfolgen würde, nur daß nichts Störendes und das Maaß Ueberschreitendes dazwischen kommt, also ist das Künstlerische in gewisser Hinsicht Nachahmung der Natur; denn wäre dies nicht der Natur wesentlich, daß sich das Geistige in dem Leiblichen abspiegelt, so wäre auch die Kunst nicht; sie ist aber auch Vorbild der Natur, weil sie alles, was in die Wirklichkeit derselben als hemmender Einfluß und fremdartige Gewöhnung eingreift und dieselbe alterirt, selbstständig vermeidet. Eben daher ist auch die Mimik des Redners nur kunstgemäß, in sofern sie analog ist der künstlerischen Mimik, wogegen die des eigentlichen Mimikers nur vollkommen ist durch das Zurükkgehen auf die Natur, und dies hängt damit zusammen, daß die künstlerische Vollkommenheit des Mimikers, mit ihren Wirkungen zusammen gedacht, durchaus nicht abhängig ist von seiner persönlichen Gemüthsbeschaffenheit oder Richtung, sondern daß er alles muß darstellen können, wozu nur die leiblich nothwendigen Bedingungen in ihm da sind.

Gehen wir nun, um die mimische Vollkommenheit zu construiren, auf die Natur zurükk, so giebt es da als zwei verschiedene mimische Elemente den Monolog und den Dialog; im

ersten Falle erscheint das Individuum in einem bewegten Gemüthszustande, aber für sich allein, im zweiten in seinem Zusammenleben mit andern, wie es durch den Gemüthszustand bestimmt ist. Fragen wir dann, welches von beiden hier die Grundform sei, so müssen wir davon ausgehen, daß eben dieser Naturzusammenhang zwischen dem innern geistigen Bewegtsein und dem Hervorbrechen innerer Bewegungen immer allgemeiner motivirt ist, und seinen Grund hat in der menschlichen Natur als Gattung, d. h. in sofern jedes Individuum andere voraussezt, und in Beziehung auf diese. Daher kann der Monolog nur eine untergeordnete Form sein, als Zwischenraum oder Uebergang von einem Moment des Zusammenlebens zum andern, und bedingt durch den Zustand des Gesprächs, von dem also auszugehen ist. Die mimische Vollkommenheit besteht also darin, im Zustande des Gesprächs durch die leiblichen Bewegungen den innern Zustand zum Bewußtsein zu bringen, und zwar mit einer solchen Klarheit, daß alle Bewegungen aus diesem Zustande zu verstehen sind, so daß nichts vorkommt, was nicht durch diesen Zustand bedingt ist. Es fragt sich nun aber, wie sich in dieser Beziehung die verschiedenen physischen Elemente verhalten. Denken wir uns ein Zusammensein mehrerer, und die Beziehung eines innern Zustandes des Einen auf den Andern, so denken wir selbst schon die Rede mit, ohne welche diese Beziehung nie vollkommen ins Klare kommen kann, also die Mimik noch durch die Rede bedingt, und in Beziehung auf sie. Daraus ist von selbst klar, daß die Sprachmimik mithin das Centrum bildet, und so das wesentlichste Element ist und zugleich dasjenige, was überall zugleich die Regel giebt. Vergegenwärtigen wir uns nun die andern beiden Elemente, die Gesichts- und Gebehrdenmimik, so muß die erstere auch vorhanden sein, wenn derjenige, den wir uns jezt als die Hauptperson in dem Zusammenhange denken, auch nicht der Redende ist. Denn in einem Dialoge wird allemal die Rede des Einen einen bestimmten Eindrukk machen auf

den Andern, und um desto stärker, je wichtiger der Moment ist, auf den er sich bezieht; und so ist also hier eine Gesichtsmimik ganz natürlich. Ist nun der Dialog ein abwechselndes Reden, so wird schon in der Pause, wenn der Andere redet, dieses Element hervortreten und das entstehen, was man das stumme Spiel nennt, als Gesichtsmimik, die sich bezieht auf die Thätigkeit des Andern, ehe noch die eigentliche Rede hervorbricht. Nun bilden sich die kleinsten innern Bewegungen, wie wir sahen, immer zuerst in den Gesichtszügen ab, woraus folgt, daß das Mienenspiel das erste ist; dagegen die Gebehrdenmimik ist überwiegend nur die Rede und also die Sprachmimik begleitend, wenngleich auch die Möglichkeit eintreten kann, daß die Gebehrdenmimik der Sprachmimik vorangeht, aber dann ist die Bewegung schon eine sehr starke. In der Regel jedoch geht die Gesichtsmimik voraus, und die Gebehrdenmimik ist das darauf folgende und die Rede begleitende.

Untersuchen wir nun, was in der Sprachmimik eigentlich das Künstlerische ist, so tritt dabei ein ganz eigener Umstand ein. Wenn wir uns hier nämlich zunächst die Frage vorlegen, ob es möglich sei, daß Jemand seine eigene Rede falsch vortragen kann, d. h. daß das, was das Resultat der Sprachmimik ist, — die relative Differenz für das Gehör in den einzelnen Elementen der Rede, — dem Inhalte derselben nicht gemäß ist, so wird dies jeder verneinen. Es ist nicht möglich, daß jemand das, was er selbst spricht, falsch vortragen sollte, denn in dem unmittelbaren Naturzusammenhange, wie hier, ist allemal die innere Wahrheit. Etwas ganz anderes ist es, wenn einer eine eigene Rede vorträgt, die aber nicht in demselben Augenblikke entsteht, denn hier verhält er sich schon gewissermaßen als ein anderer, ist der Moment ihm fremd geworden, so kann er auch die eigene Rede falsch verstehen. Vollkommene Richtigkeit ist hier immer das schlechthin Natürliche. Wenn es nun aber zuweilen vorkommt, daß wir die natürliche Mimik tadeln, so wird dies

immer einen andern Grund haben, — als schlechte Gewohnheiten, die in die eigene Rede übergehen können, aber auf dem künstlerischen Gebiete entstanden sind. Es kann jemand beim Vorlesen falsch accentuiren und intoniren, wenn er nicht von der Rede durchdrungen ist, und es kann dies in die eigene Rede dann übergehen, aber rein von Natur allein läßt sich dies nie denken. Daraus folgt offenbar, daß der Künstler keinem Irrthum unterworfen ist, wenn er von der vorzutragenden Rede recht durchdrungen ist, und sie so in sich trägt, als derjenige, dem sie beigelegt wird, ausgenommen, es müßte von der Schule aus, d. h. von seiner Kunstübung her, etwas Verkehrtes hineingekommen sein. — Nun aber finden wir in der Sprachmimik auch sehr große Differenzen unter verschiedenen Völkern; ganz andere Zeitmaaße hat das eine wie das andere, und dasselbe erstrekkt sich auch in gewissem Verhältniß auf die Accentuation; eben so läßt auch die Intonation sehr große Verschiedenheit zu, und so mit dieser auch die Modulation. Aber diese Differenzen sind nichts anderes, als das natürlich Richtige, sie hängen ab von der Individualisirung der menschlichen Natur in verschiedenen Völkern, und wenn also hier von der Darstellung eines Fremden die Rede ist, so muß dies mit aufgenommen werden. Dadurch entsteht jedoch eine so complicirte Aufgabe, daß man fast außer Stand ist, sie zu lösen, indem aus verschiedenen Gesichtspunkten ganz verschiedene Methoden aufgestellt werden können. Dies hängt wieder zusammen mit unserem modernen Standpunkt, daß wir nämlich unsern Gegenstand auf die freieste Weise aus allen Regionen nehmen. Denken wir uns aber die Kunst als eine rein nationale, so werden diese Schwierigkeiten nicht entstehen, oder nur auf sehr untergeordnete Weise. Soll aber Fremdes dargestellt werden, noch dazu in einer andern Sprache, die nicht die des dargestellten ist, so entstehen Complicationen, die niemals vollkommen rein zu lösen sind. In dem Gebiete der Komik ist die Unauflöslichkeit ein häufiges Motiv, und ein

sehr lebhaftes, wenn in einer Handlung Fremde auftreten, die im Widerspruch mit der Sprache sich befinden; aber auf dem tragischen Gebiete darf dieses nicht sein, und da entsteht die Unauflöslichkeit der Aufgabe.

Schon dieses Einzige führt uns auf eine allgemeine Betrachtung, nämlich daß es hier keine Vollkommenheit in der Kunst geben kann, als eine rein nationale. Wenn wir von der Sprachmimik absehen, und die Gebehrdenmimik betrachten, so finden wir bei allen Völkern ohne Ausnahme sehr viel gleichsam Positives, d. h. was sich mehr als Sitte als aus der Natur erklären läßt. Jedes Volk hat Gebehrden, die einem andern gar nicht einheimisch sind, ungeachtet es keine Zustände hat, die in dem andern nicht auch sind. Dies hat freilich noch einen besondern Grund, nämlich es mischt sich in die Gebehrden, in sofern sie reiner Ausdrukk des Gemüths sein sollen, immer noch etwas anderes ein, was eigentlich Zeichensprache sein will, d. h. nicht Ausdrukk des Gemüths, sondern Begriffsausdrukk, und das ist dann eben so positiv, wie die Sprache positiv ist. Denn wenn wir von der allgemein anzuerkennenden Irrationalität der Sprache abstrahiren, so giebt es zwischen zwei Sprachen immer gewisse Approximationen im Werthe der Ausdrükke, und die Gedanken, die durch zwei verschiedene Worte ausgedrükkt werden, sind nur um ein unendlich Kleines verschieden, aber die Töne selbst sind ganz verschieden, und diese Differenz ist eben das Positive. Dasselbe gilt in der Zeichensprache, und da sich diese immer in die Gebehrden einmischt, so entsteht daraus jener nationale Character jedes Volkes in der Verschiedenheit der Gebehrden, den man erst auffassen muß. So giebt es eine vollkommene Lösung der Aufgabe nur innerhalb derselben Nationalität; und so wie man darüber hinausgeht, muß man entweder positive Grenzen annehmen, die nur durch die Sitten bestimmt sein können, oder man würde immer in der Unsicherheit sein, daß sich das Komische einmischte in das Ernsthafte. Denn so wie eine

solche Differenz eintritt, daß ein Theilnehmen als Fremdes erscheint im Gebiete des Gesprächs und der Handlung, und dies als ein nicht überwundener Contrast hervortritt, so ist dies ein komisches Element, und es tritt hier zugleich die große Differenz ein zwischen der antiken und modernen Kunst. Aber die leztere ist sehr weit hinaufzurükken; denn auch die Römer stellten das Griechische dar, und das ganze Gebiet war ihnen auch fremd, weil eben bei ihnen das Drama nicht national war. Bei den Griechen dagegen war das Drama wesentlich national, mit Ausnahme des der Komik, wegen des darin vorkommenden Ausländischen; nur da ist aber auch vollkommene Auflösung der Aufgabe möglich, außerdem bleibt sie immer schwankend.

Der Dialog verläuft in Abwechselung von Gesichtsmimik in aufnehmenden Momenten, und Gebehrden- und Sprachmimik mit der Rede als dem Ausdrukk des Willens. Wenn der andere anfängt zu sprechen, so tritt die Gesichtsmimik zurükk, indem die Sprachmimik und mit ihr die Gebehrdenmimik eintritt. So ist also der Dialog ein immerwährender Antagonismus zwischen der Sprachmimik und Gesichtsmimik. Hier ist nun in der Steigerung dieser Elemente zugleich ein gewisses Maaß nöthig. Es läßt sich dies dadurch anschaulich machen, daß wir zuerst von der Sprachmimik abstrahiren, indem wir diese als von der Rede selbst bestimmt ansehen; ist für die verschiedenen Elemente das gemeinsame Maaß der Bewegung in Beziehung auf die Beschaffenheit der Gesammthandlung zu gering, so entsteht dadurch das Todte, die Kunst zeigt sich im Zustande der Erstarrung und Leblosigkeit, und indem dieselbe zurükktritt, so ist hier ein Mangel. Auf der andern Seite giebt es ein Uebergewicht des Zuviel im Verhältniß der Bewegungen zu der Handlung, und dies ist das, was man das Ueberladene nennt. Aber nach dem Gesagten kann hierin kein Volk Richter des andern sein, da jedes ein eigenes Maaß hat. So wie wir es aber in der Relativität festhalten, so können wir es auf den ursprünglichen Begriff zurükkführen;

das Zuwenig beweist, daß der Leib als Organ die innere Erregung zur Darstellung zu bringen nicht genug durchgebildet ist für die Bewegung; andererseits ist das Zuviel ein Ueberwiegen der Leiblichkeit, die deshalb ins Thierische übergeht, indem der Ausdruck immer das völlige Aufgehen der Erregung in die leibliche Bewegung hat, was damit zusammenhängt, daß das Bewußtsein der Existenz gewissermaßen da ist, aber nicht fähig ist, das Leibliche zu regieren. Dieses Ueberladen dagegen, wenn es ein künstlich gemachtes ist, hat seinen Grund in dem Mangel an Einsicht in das Verhältniß zwischen dem Künstlerischen und Kunstlosen. So wie man glaubt, daß der Künstler sich von dem Kunstlosen entfernen müsse, damit seine Darstellung nicht als Nachahmung der Natur erscheine, so fällt man in ein Willkührliches, welches bei dem einen ins Todte, bei dem andern in das Ueberladene ausgeht. Beides hat also einen zwiefachen Grund, das leztere ist ein geistiger Mangel an Erkenntniß der Aufgabe selbst, und das andere ein leiblicher, der doch auf Ethik zurükkzuführen ist, da der Leib nie allein ist. Sehen wir einen mimischen Künstler in das Todte übergehen, so kann in ihm gar nicht die specifische Begeisterung für den Ausdruck der leiblichen Bewegung vorhanden sein, und er ist also mit seiner ganzen Existenz auf einem Irrwege begriffen; geht er dagegen auf das Ueberladene aus, so muß in seinem eigenen Sein das Leibliche ein zu großes Uebergewicht haben, wenn das Ueberladene nicht erkünstelt ist, und auf einer falschen Auffassung der Kunst beruht. Weil wir aber hier beide Momente immer verbinden müssen, wie sich das Künstlerische und Kunstlose immer unterscheidet, und jedes doch nichts anderes ist, als das Natürliche, dort nur als freie Production hervortretend, so ist auch hier für diese beiden Elemente ein Gegensaz in einer zwiefachen Unvollkommenheit; nämlich wenn vernachlässigt wird, daß die Kunst der Natur die Norm geben soll, so geht die Kunst ganz aus in eine Nachbildung des Natürlichen als des Kunstlosen, und dies ist das Zu-

rükksinken in das Natürliche und Kunstlose. Der Fehler ist da Mangel an specifischer Begeistung, denn es wird mit aufgenommen, was in der Wirklichkeit nur seinen Grund hat in der Hemmung des ursprünglich mimischen Impulses, sei es durch Gewöhnung oder durch Nichtausbildung. Auf der andern Seite entsteht das System des Gekünstelten, des absichtlich sich entfernen Wollens von der Natur; was auf einer falschen Auffassung beruht. In Beziehung auf die Gebehrdenmimik ist überdem, wie gesagt, überall etwas Positives, da sich immer etwas Zeichensprache einmischt, die durchaus conventionell ist, d. h. sich so oder anders als Sitte gebildet hat; denn daß z. B. das Kopfschütteln verneint, ist rein conventionell und könnte eben so gut auch umgekehrt sein. Dies führt alles mehr auf ein Logisches zurükk, als unmittelbar auf einen erregten Gemüthszustand; wenn wir nun das Leztere hiermit verbinden, daß so das Verhältniß zwischen dem Künstlerischen und natürlich Kunstlosen nicht richtig aufgefaßt ist, so entsteht dies, daß man etwas rein Willkührliches in den Ausdrukk hineinbringen will, und merkt dies der Zuschauer, so hat er selbst die Tendenz, dies auf die Zeichensprache zurükkzuführen, und liegt dies nun nicht im Cyclus des Gewöhnlichen, so verwirrt es ihn, und das Ganze wird ihm unverständlich. In Beziehung auf diesen Gegensaz werden wir also die Formel nur so ausdrükken können, daß der Typus der Bewegung rein derselbe sein muß, als derjenige, der in dem natürlichen Lebenskreise im Kunstlosen vorwaltet, daß aber diese Naturbewegung durchaus gemessen und bewußt erscheinen muß, ohne daß dadurch die Identität aufgehoben wird, das eine vermeidet das Zurükksinken in das Kunstlose, das andere das Gekünstelte. In Beziehung auf die quantitativen Gegensäze des Todten und Ueberladenen werden wir die Formel aufstellen, daß die Kunst das vollkommene Durchgebildet haben des Organismus zur Darstellung bringen muß, aber so, daß die kunstmäßi-

gen Bewegungen ganz aus dem Gemüthsimpuls verständlich sind, ohne daß etwas Fremdes dabei mit vorkommen dürfte.

Es ist hier der Ort, noch etwas über das Verhältniß dieser drei Elemente in den verschiedenen Formen der mimischen Ausübung zu sagen. Es giebt, wie bereits bemerkt, auf diesem Gebiete eine Differenz zwischen der gegenwärtigen Zeit und dem Alterthum, die durchaus zum Vortheil des Alterthums erscheint, indem nämlich dort die mimische Darstellung sich ganz in die Grenzen des Nationellen hält, und dadurch war auch das Maaß überall rein gehalten. Werden dagegen menschliche Handlungen aus einem andern volksthümlichen Kreise zur Darstellung gebracht, so wird das Maaß unsicher, und wenn Vermischung des Einheimischen und Fremden eintritt, so entsteht die Gefahr, daß das Gesez in das Komische ausarte. Da wo ein großer Verkehr zwischen Völkern stattfindet, mußte hieraus unvermeidlich die Neigung entstehen, auch in das Tragische das Komische zu mischen, und es liegt hierin schon ein Grund der Erklärung, wie in die neuere Tragödie das Komische mit aufgenommen werden mußte. Denn das ist der Triumph der Kunst, in ihre Tendenz mit das Unvermeidliche aufzunehmen, weil sie es so besiegt. Allein hier treffen wir noch auf eine andere Differenz zwischen dem Antiken und Modernen. Daß nämlich in der dramatischen Darstellung der Alten die Gesichtsmimik zurükktritt überall, wo die Maske vorherrscht. Dies erscheint uns leicht als etwas willkührlich gemachtes, aber wenn wir es genauer betrachten, so hat hat es seinen hinreichenden Grund in der ganzen dem alterthümlichen Leben angemessenen Art der Kunstausübung. Allerdings ist das Mienenspiel etwas natürliches, und jedem bewegten Gemüthszustande unvermeidlich in der Wirksamkeit des Lebens. Aber genauer betrachtet, zeigt sich, daß sich schon von selbst der Mensch hier nur gehen läßt in dem Maaße, als es auch ausgeführt werden kann, und daß nur bei einem großen Uebergewicht innerer Erregung diese Gewalt des Bewußtseins und des Willens ver-

loren geht. In einem kleinen Kreise und begrenzten Raum, wo jeder ein Gegenstand der Aufmerksamkeit sein kann, wird bei dem Hervortreten der innern Bewegungen in den Gesichtszügen keine absichtliche Hemmung stattfinden, unbewußt werden sie erfolgen; in einem größern Kreise dagegen, wo der Einzelne verschwindet, ist das Verhältniß ein ganz anderes, und darin ist nicht ein im Augenblikk bestimmt gewolltes, sondern das persönliche Selbstbewußtsein erhält durch die Natur der Sache ein anderes Maaß; der Einzelne fühlt sich als geringen Theil des Ganzen, und darum tritt auch das, was Ausdrukk des persönlichen Selbstbewußtseins ist, zurükk. Freilich, wenn ein hoher Grad von Gemüthserregung vorhanden ist, so werden diese Bewegungen auch hier vor sich gehen, aber immer wird das Maaß verschieden sein. Vergleichen wir so das alte und neue Drama, so hat dieses den Character, sich in einem engern Kreise und Raum zu bewegen, jenes dagegen hat überwiegend die Tendenz, das große öffentliche Leben darzustellen, was nicht nur von der Tragödie allein, sondern auch von der alten Komödie gilt, indem, wenn sie hernach ins häusliche Leben gezogen ward, dies schon Zeichen vom Verfall des öffentlichen Lebens war. Diesem leztern war auch die Räumlichkeit angemessen, und wenn wir das alte Theater denken, wie es nur im Zusammenhang mit großen öffentlichen Volksfesten bestand, und eine größere Zuhörerzahl und ganz andere Schranken hatte, als bei uns, so entsteht dadurch von selbst ein größeres Zurükktreten des Einzelnen; denken wir dann ferner, daß man damals das bewaffnete Auge nicht kannte, so daß alles Mienenspiel für den bei weitem größeren Theil der Zuhörer verloren gegangen wäre, so erhellt die Nothwendigkeit, wie es zurükktreten mußte. Dazu kommt, daß bei den Alten, wo eine Darstellung des öffentlichen Lebens war, ein Gegensaz zwischen Chor und Einzelnen bestand, und der Chor so wenig Nebensache war, daß die Einzelnen nur in geringem Zahlenverhältniß dagegen sein durften, und so zeigt sich hier ein Uebergewicht der

Masse, wo der Einzelne selbst wieder verschwindet. Sollte aber ein Chor den wesentlichen Theil seiner Darstellung in das Mienenspiel legen, so würde dies etwas Lächerliches sein, weil in diesem die persönliche Eigenthümlichkeit hervortritt, im Chor dagegen nur das Gemeinsame sich zeigen soll. Fragen wir nun, wie sich dies verhält zu der Art, wie wir jene verschiedenen Elemente für die mimische Darstellung deducirt haben, so ist, wie schon gesagt, das Mienenspiel das erste in dem unthätigen Zustande, wenn aber der Einzelne in Thätigkeit übergeht, so tritt das Mienenspiel von selbst zurükk, und die Gebehrdensprache steigt; und doch sollen die Gesichtszüge überwiegend den Character darstellen, und sie müssen im Moment der Rede selbstständig geworden sein als Stellung, nicht als Bewegung, und nur Sprach- und Gebehrdenmimik dabei hervortreten. Da sehen wir die Möglichkeit, wie das Gesicht nur kann den Character ausdrükken wollen, und dies läßt sich durch die Maske auch darstellen. Dazu kommt, daß sich die Momente, wo der Einzelne aufnimmt und nicht selbst redet, in dem alten Drama auf besondere Weise vertheilten; denn entweder hatte er es mit dem Chor zu thun, oder mit einem andern Einzelnen. In dem ersten Falle hatte er zu hören, was ihn nicht konnte in lebendige Bewegung sezen, denn das ist der Character des Chors, daß er die Leidenschaften besänftigt, und seine Aufgabe ist, die lyrische Einheit darzustellen. War er dagegen mit einem Einzelnen zusammen, so war dies überwiegend der kurze Dialog, wo die Pausen des einen und des andern fast verschwinden, und der Schweigende schon in der Replik begriffen ist. — In dem neueren Drama, so wie es gegenwärtig gestaltet ist, verhält sich dies anders; da ist die Nothwendigkeit, daß die Gesichtsmimik hervortrete, weil der Einzelne und der Raum in ganz anderem Verhältniß zu der Handlung stehen. Unter der Maske ist alle Gesichtsmimik auf die Augen beschränkt, und auf geringe Entfernung genügt das nicht, und die Masken erscheinen so selbst als

ungenügend; die Aufgabe wird so weit schwieriger, weil jener Antagonismus im Wechsel der Momente zwischen Hervortreten und Zurükktreten der Mienensprache und Gebehrdenmimik besonders hervortritt, und es ist gerade diese Schwierigkeit, warum unsere Mimiker uns gar nicht, oder nur so selten befriedigen, da sie das Maaß zwischen Todtem und Ueberladenem und zwischen gemein Natürlichem und Erkünsteltem halten müssen. Die Mimik der Alten ist also beschränkter, da nur Bewegung der Augen möglich war, und die des Kopfes schon zu der Gebehrdenmimik gehört. Das Drama ist immer eine Handlung, und darstellen kann man nur die Wirkung der Handlung in ihren verschiedenen Momenten; diese Momente sind aber für verschiedene Handlungen verschieden, und bringen so auch verschiedenes hervor. Allein es fragt sich nun, ob auch die dramatische Poesie hinreichend sei, um das handelnde Individuum so zu beschreiben, daß das Princip der Handlung zugleich mit der Wirkung darin angeschaut werden kann. Wir werden sagen müssen, daß dies nicht der Fall ist, und je mehr die Bewegungen im Kleinen zur Darstellung kommen sollen, also im Mienenspiel, desto mehr fällt Poesie und Mimik auseinander. So wie in dem modernen Drama nicht selten vorkommt, daß der Dichter eine scenische Direction übt, so müßte auch ein ganz anderer Director da sein, um auseinander zu sezen, wie er sich die Einzelnen gedacht, und wie sie sich gruppiren sollen; und es ist nun die Frage, ob dies aus dem Drama abzusehen ist. Betrachten wir die Thatsachen, so finden wir, daß verschiedene mimische Künstler eine und dieselbe Rolle anders darstellen, weil sie jene Direction anders ergänzen, und sich aus den Reden und Handlungen des einzelnen Darzustellenden das Innere desselben anders construiren. Je mehr nun das Mienenspiel hervortritt, desto mehr tritt auch die Nothwendigkeit ein, daß der mimische Künstler zugleich Dichter werde, um den dramatischen Künstler zu ergänzen. Die Aufgabe des Darstellenden ist, daß der Zuschauer durch die mimische Darstel-

lung die vollständige Anschauung von dem Drama erlange, und so wird der Zuschauer selbst noch der dritte Künstler, indem er sich ein Urtheil bildet über die verschiedene Auffassung des Dichters, und so das Verhältniß zwischen Mimiker und Dichter ergänzt. So wie daher die Gesichtsmimik wegfällt, so fehlen auch die kleinen Bewegungen, und das Ganze der Darstellung beschränkt sich mehr auf das, was der Dichter gegeben, und indem in der Rede das Mienenspiel mehr quiescirt, so bleiben nur die Gesichtszüge übrig, und es erscheint die Aufgabe in dieser Form in einer größern Vollkommenheit lösbar. Damit hängt aber freilich zusammen die ganze Form des antiken Drama, was nicht so viel stummes Spiel geben kann als bei uns, da der Dialog nur einzelne Säze enthält. So scheint sich die antike Aufgabe zu rechtfertigen, und zu einer erreichbareren in der Kunst zu machen, als die moderne *). Gehen wir von dieser vereinzelten

*) In dem ursprünglichen Heft macht Schleiermacher als Grund für das antike Maskenspiel den noch bestimmter geltend, daß in ihren dramatischen Dichtungen die Poesie selbst so sehr das Uebergewicht habe, während sich in dem modernen Drama bei allem Poetischen doch der Character der Prosa geltend mache, die noch einer Belebung und Verdeutlichung bedürfe, wo die Poesie sich selbst genügt. Später macht Schleiermacher noch die Bemerkung daselbst, daß ein ausgezeichnetes Mienenspiel des hörenden Darstellers die Aufmerksamkeit von dem Redenden selbst ablenke, der doch die Hauptsache sei, und so die Einheit des Moments störe. — Hierauf fügt Scheiermacher hier noch folgende allgemeine Betrachtungen über das Verhältniß zwischen Rede und mimischer Darstellung des dramatischen Künstlers hinzu, wodurch er das Genetische aller dieser Beziehungen noch genauer bestimmt. Ob die Gebehrde sich schon vor der Rede entwikkelt, welches im mehr gesteigerten Zustande natürlich ist, hängt von den Umständen ab. Das Ganze beginnt mit stummen Spiel, welches zwar unmittelbarer Ausdrukk des Gefühls ist, aber es steht zugleich schon unter dem Einfluß des sich entwikkelnden Gedanken, und unterscheidet sich eben dadurch zugleich von der eigentlichen Pantomime. Das Maximum des Moments ist im Zugleichsein der Rede und beider Bewegungen (nämlich der Gesichts- und Gebehrdenmimik); wie vorher das Pathematische hervortrat, so muß jezt dieses zurükk und das Besonnene hervortreten, indem die Bewegungen unter die Gewalt der Rede kommen. Die Gesichtsbewegungen müssen darin schon ständig geworden sein, und den herrschenden Character ruhig wiedergeben, denn kleine Gesichtsbewegungen dürfen neben denen der Sprach-

Aufgabe, wo das Mienenspiel wegfällt, noch weiter zurükk, so kommen wir auf eine Art und Weise der mimischen Darstellung, wo die Sprachmimik das ursprünglich einzige Moment ist, nämlich die Recitation. Es ist bereits gesagt, daß die Sprachmimik im unmittelbaren Vortrage einer Rede nie falsch sein kann, außer durch falsche Gewöhnung der Schule, oder ein unvollkommen ausgebildetes Sprachorgan; keiner wird seine Rede, wenn er eine oratorische Vorübung hatte, unrichtig vortragen, ausgenommen, wenn er früher aufgeschriebene Gedanken später auf solche Weise mittheilt. Ganz anders ist es mit dem Vortrage fremder Gedanken, da beruht die ganze Vollkommenheit der Darstellung auf der Sprachmimik, und die richtige Recitation ist die

---

werkzeuge nicht stattfinden, als welches an Wahnsinn grenzen würde. Hört nun die Rede auf, so geht alle Bewegung allmälig in Stellung über, d. h. verschwindet auch als stummes Spiel in dem relativen Indifferenzpunkt, aus welchem sich ein neuer Moment entwikkeln kann. Während der Rede ist aber in den Bewegungen noch ein anderer Antagonismus; denn wie in der Rede selbst Sylbenmaaß und rhetorischer Accent mit einander kämpfen, so theilen sich auch die Bewegungen; die eigentliche Gesticulation folgt dem rhetorischen Accent, Gang und Haltung dem Sylbenmaaß. Die Einheit aller dieser Antagonismen und die Leichtigkeit im Steigen und Fallen der einzelnen Bewegungen ist die Vollkommenheit des Spiels. Wenn nun aber hierbei freilich zu Grunde liegt, daß eine jede Bewegung gehörig, d. h. dem Gemüthszustande, wie er sich in der Rede ausspricht, angemessen sei, so ist dieses eine Sache der Beobachtung, welche hier nicht durchgeführt werden kann, sondern nur dieses ist zu behaupten, daß die Sache physiologisch sei, und eben deshalb beobachtet werden muß, und nicht conventionell, in welchem Falle sie könnte erlernt werden. Allerdings werden dieselben Bewegungen nach Volk und Zeitalter verschieden sein, allein diese Verschiedenheiten sind nicht willkührliche Erfindung einzelner Künstler, und das abweichende Urtheil nicht ein eingeführter Geschmakk, sondern national, ganz analog den nationalen Tanzformen. Denn wie dort die Form auch das Maaß bedingt, und also erst mit dem Uebergang aus dem Natürlichen in die Kunst sich bildet, woher eben der Schein der Willkühr entsteht, dem ungeachtet aber der nationale Typus sich auch in der Kunstform ausdrükkt, so giebt es auch hier einen Unterschied zwischen den natürlichen Bewegungen und denen im Kunstgebiete, aber die lezteren sind doch nur durch das Maaß umgebildete individuelle Naturformen. Diese Umbildung erfolgt aber auch nur durch schaffende Beobachtung, und dies ist der Weg, den jeder gehen muß.

Basis derselben. Denken wir uns ferner das Vorlesen, so erscheint bei ihm in den meisten Fällen die Sprachmimik völlig isolirt, der Vorleser hat mit dem Mienen- und Gebehrdenspiel gar nichts zu thun. Wo nun die Rede rein objectiv ist, und die Person nicht hervortritt, vermißt hier niemand etwas; aber wenn der einzelne einen Dialog oder ein ganzes Drama recitirt, so wird die Aufgabe dadurch von selbst schwankend; denn nun fragt es sich, soll er den Autor blos recitiren, oder soll er die mimische Darstellung sich zum Gegenstand machen, indem er in seiner Sprachmimik die redenden Personen nachahmt, und thut er nun dies, in wiefern darf er zugleich das Mienen- und Gebehrdenspiel einmischen. Hier zeigt sich, wie wesentlich diese Elemente zusammengehören, und wie schwer es ist, sie einzeln zu isoliren. So wie die Objectivität des Gedanken nicht überwiegt, und das Scenische der Darstellung wegfällt, so fallen auch alle locomotiven Bewegungen weg, und für den einzelnen Recitirenden giebt es nur dies, daß er den Wechsel der Personen in der Sprachmimik deutlich macht; allein so wie dies mit einer gewissen Lebhaftigkeit geschieht, so wird es schwer, die Mimik des Gebehrdenspiels zurükkzuhalten, und schwer ist da die Grenze zu bestimmen, wenn nur der Eindrukk so ist, daß man sich an der Zusammenstimmung dessen, was man geben kann, erfreut. Dies führt mich auf einen andern Punkt, der freilich ganz auf den Grenzen unserer Untersuchung liegt. Wenn wir nämlich zu der Totalität der Aufgabe zurükkkehren, und sie noch einmal in der modernen und antiken Gestalt vergleichen, so bedarf dies noch einer besondern Ueberlegung. Bei der antiken Darstellung des Drama war es eigentlich nicht nothwendig, daß die mimische Kunst ein abgeschlossener Beruf wäre, sondern es war etwas, was man einem jeden zutrauen konnte, wenn er die allgemeine Bildung hatte, und wozu es auch an Bereitwilligkeit nicht fehlte. Der Dichter sezte sich in Relation mit dem Darstellenden, und also konnte er desto sicherer sein, daß sein Bild nach Maaßgabe des

bestehenden Typus dargestellt wurde. Da durfte also der mimische Künstler von allem dispensirt werden, was eigentlich die richtige Beobachtung voraussezt, wenigstens war es beschränkt auf das, was er täglich sehen konnte, die Bewegungen des täglichen Lebens, und was in ihm unvollkommen war, wurde ergänzt durch den Dichter, der eigentlich das lebendige Princip der mimischen Darstellung war, und so beides zusammenfaßte. Desto weniger brauchte der mimische Künstler selbst hinzuzuthun; hatte er den richtigen Gebrauch der Sprache in seiner Gewalt, und den Sinn für die lebendige Beweglichkeit, die bei den Alten wegen des gymnastischen Princips zur allgemeinen Bildung gehörte, so war ihm sonst weiter nichts nöthig, und er war nur das Organ des Dichters, die Principien waren aber in diesem, und die mimische Darstellung war eben so, wie das geschriebene Wort, sein Werk. — In der modernen Ausübung der Kunst ist dies ganz anders. Dies beides zusammen genommen, daß die mimische Darstellung Werk des Darstellenden selbst ist, woran der Dichter nur den Theil hat, daß er eine Art scenischer Anordnung beifügen kann, und daß das Mienenspiel die Lebenseinheit des Individuums mit allen kleinen Wirkungen des Moments zur Anschauung bringen soll, ist die Ursache, daß bei uns der Mimiker als eigentlicher Künstler hervortritt, und daß die dramatische Darstellung das vereinigte Werk ist des Dichters und des mimischen Künstlers, so daß ein und dasselbe Werk ein ganz verschiedes werden kann; und es geschieht dann nicht selten, daß, wenn man den Dichter und sein Werk kennen lernen will, man von der mimischen Darstellung abstrahiren, und den Dichter recitiren muß. Eine vollkommene Einheit zwischen dem Dichter und mimischen Künstler ist nie zu erreichen, und man kann nie sagen, daß ein und dasselbe Stükk nur auf eine einzige Art dargestellt werden könnte. Aus dieser Irrationalität entsteht es dann, daß die dramatische Poesie und die scenische Darstellung ganz von einander gesondert, und dramatische Werke gedichtet

werden, ohne an eine scenische Darstellung zu denken, so daß, will man sie aufführen, sie zuerst noch modificirt werden müssen. In Beziehung auf die Poesie ist dies eine vollkommnere Entwikkelung derselben, indem die dramatische Poesie dadurch erst selbstständig wird, daß sie sich von dem Körperlichen losmacht. Damit hängt aber zusammen, daß auch die mimische Kunst auf diesem Gebiete für uns etwas ganz anderes ist, als für die Alten, wo sie nur Organ des Dichters, also nicht selbstständig war; und es steht hiermit wieder in Verbindung, daß wenn die mimische Kunst als solche zu einer selbstständigen Darstellung kommen soll, so muß sie auch möglichst vom Dichter befreit sein. Hieraus ergeben sich Formen, die im modernen Leben vorhanden gewesen sind und noch sind, dramatische Erfindungen rein für den mimischen Künstler, der aber auch Dichter sein muß, wenn nicht das Ganze in das Gebiet der Pantomime fallen soll. Beim Trauerspiel kommt dies nicht vor. Am meisten aber ist dies der Fall bei den Lustspielen, besonders bei denen der Italiener, die am meisten mimische Beweglichkeit haben, so daß der Dichter gleichsam nur den Plan giebt; dabei sind gewisse feststehende Personen, so daß das Publikum dem Dichter und Mimiker näher gerükkt ist, und aus dem Räthselhaften herausgehoben, da die Person bekannt ist; für diese Person nun erfindet der Dichter einen Stoff als Geripp von den einzelnen Scenen, und die Schauspieler führen es aus. Dies ist die höchste Stufe von selbstständiger Entwikkelung der mimischen Kunst; aber wir sehen, daß sie nicht möglich ist, ohne zugleich in die Poesie überzugehen. Sollten wir diese italienischen Stükke blos als Pantomime denken, so ginge vieles von dem Genusse verloren. Die Aufgabe ist, daß der Dichter solche Situationen wählen muß, die der Mimiker durch die Rede ausfüllen kann, ohne auf diesem Gebiete einen künstlerischen Rang zu haben. Was dies Verhältniß zwischen Rede und Mimik betrifft, so hat es allerdings zum Theil seinen Grund in der Eigenthümlichkeit des

Komischen, und dies führt mich darauf, noch in dieser Hinsicht etwas hinzuzufügen.

Den Begriff des Komischen haben wir im Allgemeinen schon bestimmt, und es ist hier nur die Frage, welche Wirkung das Komische in dem Gebiete des Mimischen hervorbringen muß. Das Komische ist in sofern ein Gegensaz *) in der allgemeinen Tendenz der Kunst, als das einzelne Sein nicht aufgestellt wird als Norm für das Sein, sondern hervorgehoben wird im Gegentheil als die Nullität des Einzelnen, wie es sich als solches isoliren will. Hierin liegt also eine andere Form, in der die beiden Elemente, die wir in dem Begriffe der Kunst fixirt haben, zusammen sein müssen. Im Verhältniß der Kunst zur Natur haben wir gesagt, daß es identisch sei, zu sagen, die Kunst sei Nachahmung der Natur oder sie sei Norm der Natur; denn jenes gilt nur, in sofern das andere mit ist. Auf das Komische angewandt, heißt dies, die Kunst soll das Einzelne so darstellen,

---

*) In dem ursprünglichen Heft wird hier das Komische im Gegensaz des Tragischen bestimmt, was dadurch zugleich eine nähere Fassung erhält, indem es so heißt: „Die am meisten gegenüberstehenden Kunstgebiete des Tragischen und Komischen scheinen auf den ersten Augenblikk auf entgegengesezten Seiten dieses Durchschnittes (nämlich des Natürlichen und Gekünstelten, — wovon Schleiermacher vorher hier gesprochen hat,) — das Komische mehr Natürlichkeit zu fordern, das Tragische mehr Künstlichkeit; allein sofern das Komische eine wirkliche Kunstgattung ist, ist dieses nur Schein. Durch die Natürlichkeit wird die komische Darstellung gemein; sie muß das Maaß immer festhalten, durch das Gekünstelte wird die tragische bombastisch, sie muß die Ausdrükklichkeit immer festhalten. Der Unterschied liegt vielmehr nur darin, daß die komische Darstellung nachgelassener ist, die tragische gespannter, welches aber nicht hierher gehört, indem es hier aus der Abhängigkeit der Bewegungen von der Rede folgt, denn jedes tragische Sylbenmaaß ist strenger, als das gleiche komische. Die eigenthümliche Beschaffenheit aber beider Arten ist auch nur aus der Beobachtung zu nehmen, welche außerhalb unsers Kreises liegt. Nur das kann gesagt werden, daß die Beobachtung und Nachbildung bedingt ist durch die Selbstbeobachtung, nur wer die Keime aller Gemüthszustände in sich findet, wird ihre Aeußerung richtig beurtheilen und produciren. Aus einem dunkeln Gefühle will auch die Kennerschaft hier allgemeiner sein, als auf irgend einem andern Gebiete.

daß die Darstellung Norm ist für die Erscheinung der Nullität des Einzelnen in der Wirklichkeit; dieser Widerspruch macht das Wesen des Komischen. Man ist an der Wirklichkeit festgehalten, aber in jedem Augenblikk erscheint sie in Widerspruch gegen das, dessen Erscheinung sie sein soll, gegen die Idee. Offenbar ist hier ein stärkeres Halten an der Wirklichkeit durchaus nothwendig, und die Darstellung soll die Erinnerungen aus diesem Gebiete des Wirklichen erwekken. Es darf daher das Komische nicht den Character der Neuheit an sich tragen, wie dies wesentlich die tragische Behandlung thut, sonst ist es verfehlt. Daher müssen wir dem mimischen Künstler, wenn er in Selbstständigkeit auf diesem Gebiete hervortritt, nothwendig specifisch mimische Begeisterung zuschreiben, und diese ist bei den Italienern ein Nationalzug; dann braucht er nichts weiter, als lebendige Beobachtung des gewöhnlichen Lebens, da muß er das finden, was jene Erinnerungen wekkt, und in diesem Kreise muß die Darstellung versiren. Darin liegt die Möglichkeit zu diesem selbstständigen Hervortreten, und es bedarf da auch keines großen Talents auf Seiten der Rede, weil in diesen Kreisen die Sprache nicht in ihrer Vollkommenheit erscheint, sondern er darf nur die Sprache dieses Kreises inne haben, und die scenische Direction des Componisten muß das Uebrige thun. Wo nun diese Seite relativ zurükktritt, wie es bei den nordischen Völkern der Fall ist, da ist auf ein solches selbstständiges Hervortreten der Mimik nicht zu rechnen; doch waren unsere Harlekin-Theater dasselbe, konnten sich aber nicht halten, da wir zugleich eine geringere Richtung auf das Komische haben, wie die Italiener. Daher ist es auch natürlich, daß hier das Mienenspiel größere Gewalt hat, ja es liegt in der Natur dessen, was in der niedrigen Komik dargestellt wird, daß kein fester Unterschied ist zwischen Spontaneität und Receptivität, zwischen Wollen und Begehren. Im dramatischen Dialog sahen wir, daß das Mienenspiel müsse zur Ruhe gekommen sein, sobald eine Thätigkeit sich fixirt hat, die

durch die Rede ausgedrükkt wird, weil das Mienenspiel überhaupt nicht geneigt ist, Willensthätigkeit zu begleiten. Hier ist aber vom Willen im höheren Sinne nicht die Rede, sondern die spielenden Personen werden ganz geleitet von sinnlicher Lust und der dadurch erregten sinnlichen Begierde; so ist darin Lust und sinnliche Begierde das Beharrliche, und wechseln in der Erscheinung und sind immer im Mienenspiel ausgedrükkt, daher ist auch hier die Maske zufällig, und eher hemmend als fördernd; und erst, wo sie wegfällt, ist in der mimischen Darstellung vollkommene Selbstständigkeit möglich. Hat die Mimik dagegen ihre Selbstständigkeit, und auf der entgegengesezten Seite ist dies nicht möglich, so kann sie, abgesehen von jenem komischen Kreise, nur selbstständig sein von der Rede gesondert, d. i. in der Pantomime. Dann ist aber eine falsche Tendenz bei dem Vorherrschen des Mienenspiels in dramatischen Darstellungen; das neuere Drama kann unvermeidlich dahin führen, weil eben das Drama nicht mehr national ist, sondern aus dem Volke nicht zugänglichen Kreisen hervorgeht. — Es giebt hier einen Uebergang, nämlich das Melodrama, wo eigentlich nur einer ist, der monologisch die Momente seiner Handlung und Zustände mit musikalischer Begleitung vorträgt, ohne daß seine Rede poetisch wäre. Die poetische Behandlung versirt dann blos in niederer Region, in der Recitation, wo die Musik durch unbestimmten Rhythmus sich der prosaischen Rede nähert. Auch dieses Beispiel zeigt, wie unsere drei Elemente sich beständig suchen, und mannigfaltig verbinden.

3) Pantomime.

Pantomime ist die Darstellung einer Handlung ohne Rede vermittelst orchestischer Bewegungen, die aber auch von Gebehrden- und Mienenspiel begleitet sind. Betrachten wir sie von Seiten der eigentlichen Mimik, so erscheint sie als Verringerung der

dramatiſchen Mimik, weil keine Rede dabei iſt; hingegen von der Orcheſtik aus erſcheint ſie als eine Erhöhung dieſer, weil die Bewegungen im Tanze blos die Stimmung und das momentane Bewußtſein ausdrükken, in der Pantomime aber ethiſche Bedeutung gewinnen. Dadurch wird es zweifelhaft, von welcher Seite ſie zu betrachten ſei. Sieht man ſie als eine um die Rede verkürzte dramatiſche Darſtellung an, ſo iſt es ſchwer zu erklären, wie man dazu gekommen iſt, die Hauptſache dabei, die Sprachmimik, wegzulaſſen; wogegen die Erklärung leichter iſt, wenn man ſie an die Orcheſtik anknüpft. Der eigentliche Volkstanz kann einer ſolchen Erhöhung nicht bedürfen, denn die Befriedigung entſteht da aus einem Zuſammenwirken freier Productivität in leiblicher Beweglichkeit, und da hier die Virtuoſität durch die volksthümliche Lebensweiſe beſtimmt iſt, ſo iſt da auch hinreichender Gegenſaz zwiſchen der freien Productivität und der gebundenen Thätigkeit ausgeſprochen, und es kann die Forderung nicht entſtehen für einen erhöheten Character der Bewegung; aber der höhere Tanz geht weniger von einer gemeinſamen Stimmung aus, ſondern entwikkelt mehr Virtuoſität in der Darſtellung von Fremdem, und darin liegt der Uebergang zu einer ſolchen erhöheten Kunſtübung, vorzüglich da im höheren Tanz Darſtellende und Zuſchauende ſich gegenüberſtehen, während dagegen im Volkstanz dieſer Gegenſaz, der ſich im höheren Tanze fixirt, gleich Null iſt, und die Zuſchauer bei dieſem nur ein Gelegentliches ſind. Deshalb iſt es natürlich, daß bei dem höheren Tanze ein Bedürfniß entſteht, den Werth des Geſehenen für den Betrachtenden zu erhöhen; denn jene freie Production, aus Selbſtbewußtſein hervorgehend, genügt nur den Ausübenden ſelbſt. Daher iſt es natürlich, daß man in jenem Fall einem ſolchen Cyclus von Bewegungen nun eine höhere Bedeutung giebt, und dies iſt der Uebergang zur Pantomime. Die Pantomime ſezt alſo voraus, daß es einen höheren Tanz für das Publikum giebt, und ſtellt eine Handlung dar. Wenn wir die orcheſtiſchen Be-

wegungen fassen in der gewöhnlichsten Gestalt, so ist ihnen eine Bedeutung keineswegs abzusprechen, aber sie ist unbestimmt. In jedem geselligen Tanze ist ein Wechsel von sich Trennen und Wiederfinden, und dies ist das Bedeutsame neben dem blos Rhythmischen. Es gehört hier also dazu, dieses Unbestimmte in ein Bestimmtes zu verwandeln. Soll dies aber ohne Rede verständlich sein, so muß die Handlung so bekannt sein, und die Ausführung sich so bestimmt für diese eignen, daß jeder sie dafür zu erkennen vermag. Wenn dieses nicht der Fall ist, so muß dem Zuschauer noch etwas anderes gegeben sein, und dieses ist die scenische Umgebung, wie in unsern Ballets, — weil wir keinen Cyclus von wesentlich als bekannt vorauszusezenden Handlungen haben. Im Alterthum dagegen waren die natürlichen Gegenstände für die Pantomime die mythologischen allgemein bekannten Verhältnisse, und da ohnedies die mythologischen Personen schon für die bildende Kunst ihre bestimmte Beziehung hatten, so wie durch die Poesie die einzelnen mythologischen Begebenheiten bekannt waren, so war es leicht, die Pantomime verständlich zu machen. Wenn sie dagegen heut zu Tage diese Stüze nicht hat, und sich am Tanze entwikkelt in seiner epideictischen Ausartung im Ballet, so ist dies eine Zwittergattung ohne wahre Kunsteinheit; denn die Darstellung soll doch in den fingirten Personen aufgehen, diese aber können nicht als Tänzer fingirt sein, und sollen doch die Tanzübungen machen, sie erscheinen also als zwei Personen, als Darstellende und als epideictische Tänzer. Man kann daher die Pantomime in dieser heutigen Gestalt nur verwerfen. Indeß ist hier ein Unterschied in der modernen Pantomime zu machen. Es gab eine alte italienische Schule für den höheren Tanz, die sich frei hielt von dieser mechanischen epideictischen Ausartung, und die Kunst nur in der erhöheten Grazie der Bewegung suchte. Da konnte die Pantomime eine wahre Kunst sein, aber wie diese Darstellung auf die

heutige französische Pantomime gepfropft ist, kann sie nur eine Zwittergattung sein.

Allgmeine Schlußbetrachtungen über die Mimik.

Erste Betrachtung.

Wenn wir davon ausgehen, wie wir für das Gebiet der Mimik im weiteren Sinne den Gegensaz von Bewegung und Ruhe aufgestellt haben, nämlich als absolut, und nun hier überall von der Geselligkeit, d. h. der Erscheinung der Kunst in einem Zusammenwirken Mehrerer ausgehen mußten, so giebt es eine specielle Aufgabe durch alle drei Formen, nämlich die Gruppirung, als das Raumverhältniß der Zusammenwirkenden in den Momenten der überwiegenden Ruhe, denn nur in diesen können die einzeln Wirkenden zusammen als Eins angeschaut werden. Es gilt hierbei die Regel, die wir für das Gesez von Bewegung und Ruhe überhaupt aufgestellt haben. Wenn wir eine Zusammenstellung denken, wo sich aus der Ruhe nur schwer eine Zerstreuung der Mitwirkenden entwikkelt, oder der Zuschauer eine Zerstreuung nicht als Einheit fassen kann, so ist beides fehlerhaft in diesem Gegensaz. Jenes geschieht in zu großem Getheiltsein des Zusammenseins, dieses in zu großem Vereinzeltsein des Zusammenseins. In der dramatischen Mimik ist es natürlich, daß eine solche gemeinschaftliche Ruhe nur stattfinden kann da, wo die Handlung selbst einen Abschnitt macht, also am Ende einer solchen partialen Reihe, d. h. am Schluß einer Scene. Daraus entsteht nun die Forderung, in welcher der dramatische Dichter und der Mimiker zusammenkommen müssen, — der erstere muß die Handlung in einzelne Reihen so theilen, daß an jedem Ende derselben eine solche Zusammenstellung möglich ist, und die mimisch Darstellenden müssen ihre Freiheit der Bewegungen so zügeln und modificiren, daß sie jene Tendenz des Dichters nicht verfehlen; dann entsteht aus dieser Gruppirung ein Bild, das

zwar kein feststehendes, sondern nur ein momentan dauerndes ist, und doch muß die Ruhe eines jeden die Spuren der früheren Elemente der Handlung in sich tragen, und zugleich die Möglichkeit, daß sich die nächste Handlungsweise daraus entwikkeln kann. Dieser Gegensaz zwischen mehr die Theilnehmer vereinzelnden Bewegungen und dem mehr Zusammenfassen der Theilnehmer in der Ruhe geht nun durch alle drei Formen der Mimik hindurch, die Orchestik, dramatische Mimik und die Pantomime. Beide sind gleich wesentlich für die Kunstübung, denn auch im Zuschauer muß sich dieser Gegensaz erzeugen von Bewegung und Ruhe; denn daß er der vereinzelten Bewegung folgen soll, ist eine Forderung, die größere Anstrengung verlangt, aber das Auffassen der Ruhe, das Zusammenfassen in Eins, ist eine Erholung für den Zuschauer; daher soll Rükksicht darauf genommen werden, dem Zuschauer die Verfolgung der Handlung zu erleichtern, und das Zusammenfassen leicht darzubieten. Daraus bildet sich von selbst auch in der heutigen Gestaltung ein Gegensaz der Analogie mit dem für uns eigentlich untergegangenen Gegensaz von einzelnen Hervortretenden und dem Chor. In der höheren Orchestik hat sich dieser Gegensaz noch auf eine bestimmte Weise erhalten als Gegensaz zwischen den höheren Virtuosen und der Masse, die mehr den Volkstanz repräsentirt. Daraus entsteht auch, daß derjenige Theil des ganzen Kunstwerkes, der für den Zuschauer eine Anstrengung ist, sich nur auf gewisse Punkte richtet, die zahlreichen Massenbewegungen aber weniger Anstrengung sind, weil sie mehr im Gebiete des Volkstanzes liegen, und mehr zur Gesammtanschauung auffordern, als zur Vereinzelung. In dem modernen Drama dagegen ist dieser Gegensaz verschwunden, weil es nicht mehr auf der Basis eines öffentlichen volkmäßigen Lebens beruht. Im Drama selbst werden wir sehen, wiefern er noch existiren soll. Es muß aber nothwendig, sobald das Drama für die wirkliche Darstellung eingerichtet werden soll, etwas sein, was jenen Gegensaz ersezt. Versirt

das Drama in einem größern Gebiete, so bildet sich auch etwas dem Chor Analoges, es gehören nämlich dazu eine Menge Personen, die doch nur als Masse erscheinen, und gewöhnlich nur stumm an der Handlung theilnehmen. Hier wächst die Pantomime ins wirkliche Drama hinein, denn die Nichtsprechenden wirken pantomimisch. Aber diese Pantomime ist nicht isolirt, sondern ins Drama verflochten. Wo dies nicht ist, tritt der untergeordnete Gegensaz hervor zwischen Hauptpersonen und Nebenpersonen, jene sind als dramatische Künstler von dem Zuschauer zu verfolgen, diese, obgleich auch vereinzelt, sind doch nur subordinirt. In den Momenten der Ruhe tritt die Gruppirung ein, und es werden beide auf solche Weise zusammen sein müssen, daß der Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenpersonen mit erscheint, sowohl als Erinnerung an das Vorhergehende, wie als Keim zu der folgenden Handlung. Der Dichter hat darauf in den Momenten der Handlung hinzuarbeiten, daß am Schluß jeder Person eine solche Gruppirung möglich wird. Dieselbe Forderung gilt auch für die Pantomime, nur ist da nicht ein Zusammenwirken des dramatischen Dichters und des mimischen Künstlers, sondern des Componisten und des mimischen Künstlers. Der Componist giebt die Situationen und die Hauptsäze an, wo nicht, so ruht die ganze Aufgabe auf dem mimischen Künstler. Hier entsteht die Aufgabe, es so einzurichten, daß jeder Moment relativer Ruhe ein Zusammenfassen aller ist, das sich wieder zerstreut; dieser Moment ist das Höhere im Rhythmischen, und dieses Gesondertsein der gemeinschaftlichen Bewegungen durch die Momente der gemeinschaftlichen Ruhe ist das Höchste der Mimik, und muß mit der Handlung zusammenhängen, sowohl in der Pantomime, als im höheren Drama. Die Ruhe ist gleichsam die Thesis, die auf sie folgende Handlung ist gleichsam die Arsis.

Die Gruppirung geht also durch alle drei Hauptgattungen hindurch, aber in verschiedenem Verhältniß. In der Orchestik ist

sie das Maximum, denn sie ist hier der Quantität der Theilnehmer und dem Wechsel ihres Zusammenfassens und sich wieder Zerstreuens gemäß das die Formen bestimmende Element; in der Mimik aber tritt die Gruppirung blos hervor, um die Grenzpunkte zu bezeichnen, ist also gleichsam der Tact des Ganzen, wie die ganze Darstellung in größere oder kleinere, mehrere oder wenigere Abschnitte zerfällt; und hierbei hat die Gruppirung am wenigsten mit den verschiedenen Gegenständen des Drama zu thun.

Zweite Betrachtung.

Wir haben im Allgemeinen schon gesehen, daß ein Unterschied ist zwischen Kunst in ihrer Selbstständigkeit und Kunst an etwas Anderem, also als Accessorium. Unser eigentlicher Gegenstand ist freilich nur die Kunst in ihrer Selbstständigkeit, aber wenn wir ein eigentliches Gebiet zur Anschauung gebracht haben, so gehört es zur Vollständigkeit der Betrachtung, daß wir übersehen, wie in der ganzen geschichtlichen Entwikkelung sich die Kunst in ihrer Selbstständigkeit zu der verhält in ihrer Abhängigkeit. Dies ist hier, wie die Kunst in das eigentliche Leben übergeht, als Grenzpunkt; wie sie sich aus dem Leben entwikkelt, und wie sie sich in dasselbe wieder zurükkzieht; und wie ihr Maximum und Minimum bestimmt wird. — Die Mimik kann nun an einem andern nur so sein, in sofern von menschlichen Handlungen die Rede ist; denn die Bewegungen, die durch sie ursprünglich aus freier Productivität hervorgebracht werden, oder durch sie modificirt sind, können nur an Handlungen des Menschen zum Vorschein kommen. Dies führt uns auf das ethische Gebiet zurükk, und wir können es theilen in die bestimmte Thätigkeit des Geschäftes und Berufes und in die allgemeine des Zusammenlebens. In ersterer Beziehung ist es auffallend, wie der Einzelne als redend hervortritt. Die Mimik des Redners

ist allemal nur die Kunst an einem andern. Er ist nicht da, um sich darzustellen wie der Mimiker, sondern der politische Redner hat immer eine politische Aufgabe zu lösen, und der religiöse Redner ist zwar allerdings mehr in der Darstellung seiner selbst begriffen, allein dies ist doch eine rein geistige, und mit Ausnahme der Sprachmimik ist alles andere dabei rein zufällig, und es ist lediglich Sache der individuellen Natur und des persönlichen Geschmakks, wie viel oder wenig sogar von dieser zu Hülfe genommen werden soll. Denn da der unmittelbare Vortrag der eigenen Rede nie unrichtig sein kann, so muß hier alles, was sich der natürlichen Sprachmimik anschließt, an dem Grenzpunkte liegen, und es darf nichts künstlerisch vorbedacht hervortreten, sondern es muß den Naturausdrukk an sich tragen; und wenn es auch geschieht, daß sich der Redner selbst in einem vergangenen Momente darstellt, indem der Moment der Darstellung ein anderer ist, als der der Entstehung, so soll er dies doch verbergen, und alles Mimische muß wenigstens den Schein des Unwillkührlichen, also des Naturausdrukks, an sich haben. Da ferner der Vortrag der eigenen Rede durch unrichtige Gewöhnung aus der Zeit der Uebung kann alterirt werden, so wird doch, je mehr der Augenblikk des Schaffens auch der der Darstellung ist, um so mehr dies wegfallen, und es wird auch hier die Sprachmimik um desto mehr der Potenz des unmittelbaren Naturimpulses unterworfen sein; und je mehr die innere unmittelbare Erregung hervortritt, um so mehr wird sich der Redner von seinen Gewohnheiten entfernen und umgekehrt. Aber allerdings wird ein bestimmter Unterschied sein zwischen dem, was als unmittelbarer Naturausdrukk der Mimik hervortritt, wenn wir uns den Einzelnen aus einem solchen Leben hervorgegangen denken, worin die Kunst wirkt, und wo dieses nicht ist, und es zeigt sich hier der unmittelbare Einfluß der Kunst auf das Leben, indem sie durch ihren unbewußten Einfluß dennoch die Bewegungen des Einzelnen regelt. Allein dies gilt nicht blos von einer bestimm-

ten Berufsthätigkeit, sondern auch von dem ganzen Leben. Alles Mimische in der Geselligkeit zeigt sich offenbar als ganz anders da, wo ein bestimmter Zusammenhang mit der Kunstübung und ihren Darstellungen ist, als da, wo diese ganz fehlt. Man wird nie behaupten können, daß es eine angeborne Differenz unter den Menschen gebe in Beziehung auf den Zusammenhang zwischen dem Geistigen und Leiblichen; und denken wir uns die geistige Lebendigkeit zweier in demselben Grade, so sezen wir auch, daß sie sich auf dieselbe Weise manifestiren; allein steht das Leben des einen außer allem Zusammenhange mit den Darstellungen der Kunst, das des andern aber nicht, so wird vielleicht das Leben desselben in natürlicher Anmuth und Grazie erscheinen, während das des andern mit natürlicher Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit behaftet erscheint, und es wird sich so der Einfluß der Kunst auf das Leben selbst darthun.

Nun werden wir im Stande sein, den ganzen Kreislauf der mimischen Kunst von ihrem Anfange bis zu ihrem Ende zu übersehen. Wir sahen den Anfang ihrer Entwikkelung in dem Princip der specielle nmimischen Begeistung, d. h. in dem Durchdrungensein von der Einheit des Geistigen und Leiblichen in dem Sinne, daß das leztere den geistigen Impuls zur Erscheinung bringt, und jenes Durchdrungensein im Zusammenhange steht mit der freien Production. Das erste und Allgemeinste, wyran alle ohne Unterschied Theil nehmen können, war die Entwikkelung dieser Productivität in der Orchestik, deren Wesentliches bestand in der freien Darstellung der das Lebensgefühl aussprechenden Bewegungen und Thätigkeit. Hierzu gehört, wie gezeigt, keine weitere geistige Entwikkelung, und das geistige Princip selbst erscheint nur als das die Leiblichkeit Beseelende, ohne etwas von seiner höheren Richtung zu manifestiren. Dies ist die erste ursprüngliche Entwikkelung. Indem nun hiervon ursprünglich alles Mienenspiel und alle Sprachmimik ausgeschlossen ist, so wird damit schon zugleich gesagt, daß das eigentliche innere Princip hier noch gar

nicht bedingt ist durch diejenigen Zustände des geistigen Lebens, die sich am meisten auf diese Art manifestiren; vielmehr ist hier die ursprüngliche geistige Lebensthätigkeit auf das Leibliche rein in der Einheit von beiden als Leben gesezt; das Mienenspiel aber ist nur bedingt durch die Receptivität des Einzelnen für das Außer ihm, und die Sprachmimik ist bedingt durch die geistige Thätigkeit im Denken in dessen mannigfaltigster Modification. Hier treten andere Motive ein, die eine höhere Entwikkelung voraussezen, und somit auch ein höheres Studium. Orchestik ist deswegen das größte Gemeingut auf diesem Gebiete, aber sie ist auf ihre eigenthümliche Art bedingt dadurch, daß ein Zustand dazu gehört, der der freien Productivität Raum giebt, erfordert also einen gewissen Grad von Freiheit. Betrachten wir z. B. den Zustand der Sclaven, wie er noch jezt auf den westindischen Inseln stattfindet, und wir denken an das ursprüngliche Verhältniß dieser Menschen, so haben sie aus ihrem Vaterlande ihre Orchestik mitgebracht, und es ist Klugheit von Seiten ihrer Eigenthümer, wenn sie sie davon Gebrauch machen lassen, denn sie gewinnen dadurch ein höheres Lebensgefühl und ein erhöhetes Bewußtsein von dem Besiz der Freiheit, in der sie ursprünglich gelebt, und diese Lebensentwikkelung vermehrt und belebt ihre ganze Thätigkeit. Da überdem der ursprüngliche Naturtanz immer die Beschäftigung voraussezt, die den mechanischen Kräften zur Basis dient, so ist dies der entsprechende Zustand aller Menschen, bevor die Geselligkeit zu einem hohen Grade von Differenzirung entwikkelt ist, und in ihm hat die Orchestik ihre ursprüngliche Wurzel. Aber diese Orchestik ist zugleich auch auf eine bestimmte Lebensperiode beschränkt. Kinder tanzen blos aus Nachahmung, und es muß ihnen angekünstelt werden; das vorgerükkte Alter tanzt auch nicht, sondern der eigentliche Tanz ist nur freie Aeußerung des physischen Lebens in seiner Blüthe; daher kann er aber auch leicht ausarten, und sich in die Beziehungen der Geschlechtslust verirren. Worin hat nun diese Begren-

zung ihren Grund? — Sehen wir zunächst auf die Kindheit, so ist in ihr das Bewußtsein des Rhythmischen noch nicht in hinreichendem Grade entwikkelt, die natürlichen Bewegungen, die den Grund des Rhythmus in sich tragen, nämlich der Blutumlauf und die Respiration, sind noch nicht so zum Bewußtsein gekommen und zu schnell, um auf bestimmte Weise gefaßt und gemessen zu werden. Auf der andern Seite, wenn das Berufsleben schon einen gewissen Grad von Herrschaft erlangt hat, so ist auch ein Kreis von Bewegungen eingeleitet, der nicht mehr diese Freiheit in Beziehung auf leibliche Bewegungen zuläßt, so wie das zu den orchestischen Bewegungen gehörige Geschikk; dazu gesellt sich das Bewußtsein, daß die Bewegungen, nunmehr in gewisse Kreise des Berufs hineingebannt, nicht mehr denselben Grad der Stärke haben, und der Gegensaz nicht mehr mit derselben Leichtigkeit überwunden zu werden vermag, so wie sie freilich auch nicht mehr denselben Eindrukk machen; daher werden auch die Bewegungen nicht mehr aus dem Gesichtspunkte der Schönheit und Leichtigkeit hervorgehen. — So haben wir für das persönliche Dasein den Kreislauf der Orchestik in sehr enge Grenzen eingeschlossen, am Allgemeinsten aber stellt sich darin dar die erfrischende Kraft des jugendlichen Lebensgefühls für das ganze menschliche Zusammenleben, das nun jene früheren freien Aeußerungen des eigenen Lebens in seinen verschiedenen Abstufungen in sich neu beleben und wieder aufnehmen muß.

Betrachten wir die eigentliche Mimik von demselben Gesichtspunkte aus, so zeigt sich hier zunächst, daß ihre Entwikkelung im einzelnen Leben erst anfangen kann, wenn die Orchestik schon aufgehört hat; denn wenn wir uns auch die specielle mimische Begeisterung in hohem Grade denken, so gehört doch zu ihrer künstlerischen Aeußerung, daß entweder das Individuum selbst die größte Mannigfaltigkeit von Gemüthszuständen durchgemacht, oder daß es dieselben in ihrem Heraustreten aus der Beobachtung gewonnen habe. Dies kann aber nicht geschehen

in der Lebensperiode, worin die Orchestik ihre Thätigkeit hat, denn nur indem man mit Bewußtsein im geselligen Leben heimisch geworden ist, und eine bestimmte geistige Richtung schon gefaßt hat, geht erst ein Kreis solcher Beobachtungen an. Aber der Einfluß der Mimik aufs Leben dauert so lange, als der Mensch selbst im geselligen Lebensverkehr steht, und erstrekkt sich auf jedes Alter. Ist durch die Selbstständigkeit der Kunst ein richtiger Kunstsinn und Geschmakk für das rechte Maaß der Bewegung gebildet, so hat dies seinen Einfluß auf die ganze Existenz und hört niemals auf; wenn wir aber die Erscheinung der Kunst selbst betrachten in ihrem Verlauf, abgesehen von dem einzelnen Dasein derer, die sie ausüben, so hat diese ganze Kunst in ihrer Selbstständigkeit nur einen kurzen Zeitverlauf gegen andere Künste, und dies hat eben seinen Grund darin, daß sie ihrer Natur nach eine begleitende ist, und die Tendenz hat, an einem andern zu sein. Was oben als Grund von der kurzen Dauer der Orchestik während der Zeit der Lebensblüthe gesagt ward, war nur auf das physische Element des Lebens bezogen; allein es tritt hier auch noch ein ethischer Grund ein; denn es verräth eigentlich, daß der Einzelne noch wenig über sich hinaus gegangen ist, wenn sich der Zusammenhang des Leiblichen und Geistigen nur in dem Körperlichen selbst zeigt. Je mehr sich das geistige Leben aufschließt, desto mehr muß sich dies auch an bestimmten geistigen Thätigkeiten und Richtungen manifestiren, und so auch in der Beziehung zu Andern in dem Bestreben, die freie Productivität in einem geistigen Wirken auf Andere darzustellen; so sehen wir, wie die Richtung auf die Mimik erst anfängt, wenn diejenige auf die Orchestik aufhört, aber so, daß das Aufhören der einen gleichsam das Fundament der andern ist; denn denken wir jene aus dem Gesammtleben hinweg, so wird auch die Richtung nicht erwachen, daß in der geistigen Thätigkeit selbst nun ebenfalls dieser Zusammenhang soll zur Anschauung gebracht werden. Versezen wir uns in eine Zeit zurükk, die vorüber zu sein scheint,

wo im Mittelstande, vorzüglich in der Lebensentwikkelung der Jugend, das Leibliche ganz übersehen ward, indem die ganze Erziehung ein Stubenwesen war und eine Erziehung im Schatten, so konnte sich auch jene Richtung nicht entwikkeln, und die Folge davon war jene Unbeholfenheit im übrigen Leben, die von aller Grazie und Anmuth entblößt ist. Betrachten wir aber die Mimik wieder an und für sich, so geht sie in ihrem eigentlichen selbstständigen Dasein nur in sehr weniges aus; denn nehmen wir den Zusammenhang mit der Poesie hinweg, so bleibt der Tanz, und gesteigert die Pantomime übrig, die doch auch nur möglich ist in ihrem Verhältniß zur Poesie oder der redenden Kunst überhaupt, weil nur diese einen solchen Cyclus der Darstellung zusammenhalten kann. So sehen wir überall, wie dieses an einem andern Seinwollen der Mimik, so wie die natürliche Richtung der leiblichen Bewegungen sich mehr dem Geistigen in seinen Verzweigungen zu unterwerfen, es bewirkt, daß diese Kunst in sich selbst nur einen unbedeutenden Raum einnehmen kann, und daß sie sich nicht in eine solche Mannigfaltigkeit verzweigt, als dies von den andern Künsten gilt. Indem wir sie als eine solche betrachten, so haben wir sie um deswillen vorausgestellt; um sie aber in ihrer Erscheinung ganz übersehen zu können, so müssen wir noch etwas über ihr Verhältniß zu den übrigen Künsten hinzufügen, so weit wir sie im Allgemeinen als bekannt voraussezen können.

Wir haben die Mimik in die Klasse der begleitenden Künste gestellt, verwandt mit ihr ist die Musik, begleitend ist sie den redenden Künsten und besonders der Poesie. Dabei erscheinen die bildenden Künste außer allem Zusammenhange mit ihr, außer daß sie in gewissem Sinne ebenfalls begleitende werden. — Indeß giebt es noch ein noch ein specielles Verhältniß zwischen der Mimik und den bildenden Künsten. Die Plastik im eigentlichen Sinne stellt überwiegend einzelne Gestalten dar, nicht Gruppirungen, sondern dieses fällt der Malerei zu, die das Zusammen-

sein der Gestalten in ihren Lichtverhältnissen giebt. In der Plastik tritt überall der Gegensaz zwischen Ruhe und Bewegung hervor, um die Darstellung zu bestimmen. Das Plastische kann allerdings nur ruhend sein, aber es folgt nicht, daß es absolute Ruhe sei, und es fragt sich, ob nicht auch eine Bewegung sich dazu eigene, ein plastisches Werk zu werden. So wird die Mimik gesezgebend für die Plastik in Beziehung auf die Grenzen, in welchen sie Bewegung und Ruhe darzustellen hat. Wir haben gesehen, daß in einer mimischen Reihe immer Punkte vorkommen müssen, als relative Ruhe und Uebergänge, die die vergangene und zukünftige Bewegung in sich tragen mußten, und hier werden wir in der plastischen Kunst auf die Mimik zurükkgehen müssen. Stellt die Mimik nun auch Gruppirungen dar, so ist sie auf der andern Seite eben so gesezgebend für die Malerei, in sofern wir gesehen haben, daß in einem mimischen Kunstwerke ebenfalls solche Punkte sein müssen, wo sich das Zusammensein aller Personen darstellt, wenngleich es nur vorübergehend ist. Da nun in der Malerei jede Zusammenstellung gleichfalls nur als ein Moment gedacht werden soll, und hier doch zugleich ein bleibendes ist, so ist hier derselbe Gegensaz, wie dort in der Plastik, und daher die Mimik auch gesezgebend für die Malerei, und es dürfen nur solche Bewegungen vorkommen, die mimisch sein können, d. h. in denen der Uebergang von zwei Bewegungen, einer vergangenen und einer künftigen, angeschaut werden kann. So ist es die zur Kunst gewordene Natur, welche der bildenden Kunst in diesen Beziehungen die Regel giebt.

Wollen wir nun genauer noch das Verhältniß der Mimik zur Poesie feststellen, in sofern sie diese begleitet, so erscheint uns dies als etwas zufälliges, weil wir gewohnt sind, auch die Dichtung mehr durch das Auge aufzufassen, als durch die lebendige Stimme. Das Lesen mit dem Auge ist ein Abkürzungsmittel, aber nicht der natürliche wahre Zustand, und die Poesie muß immer verlieren, wenn sie nicht gehört wird. Wird sie

gehört, so ist dies ein Act, der sich rein auf jene Kunst als Sprachmimik bezieht. Die Sprachmimik erscheint auf eine doppelbeutige Weise, und es fragt sich, ob sie Kunst für sich sei, oder nur ins Leben zurükkgetretene Kunst, und so nur Kunst an einem andern; allein diese Zweideutigkeit besagt nichts, als ein mögliches Mehr und Minder für dieselbe. Ist der Vortrag der Poesie mehr ein Vorlesen, so tritt die Sprachmimik zurükk, und sie ist nur die ins Lesen übergegangene größere Lebendigkeit; denken wir sie aber als Recitation und Declamation, so tritt die Sprachmimik weit mehr hervor, und dann ist auch der Genuß ein größerer. Die Poesie kommt also zu kurz, wenn sie nicht wenigstens die Sprachmimik in ihrer Begleitung hat. Hierbei tritt aber eine große Abstufung ein, denn eben so fortschreitend kann bei jedem poetischen Vortrage gefragt werden, soll nur die Sprachmimik ihn begleiten, oder auch die Gebehrdenmimik. — Je weniger in der Dichtung eine Persönlichkeit hervortritt, desto weniger ist die Gebehrdenmimik anzuwenden; denn dann wird nicht mehr der Dichter dargestellt, sondern der von diesem Bewegte. Ganz anders aber ist es, wenn die Persönlichkeit hervortritt, denn da will diese auch repräsentirt sein, und so tritt hier die Gebehrdenmimik ein. Bleiben wir bei der antiken Poesie stehen, so verlangt hier die epische Poesie nichts, als die Sprachmimik. Die alten Rhapsoden thaten freilich mehr, eben deswegen waren sie aber auch mehr berechnet für die Masse, die gewisser Anregung bedarf, um in die vollkommene Empfänglichkeit für die Poesie versezt zu werden. Für uns würde die Wirkung der Poesie durch solchen Vortrag alterirt erscheinen, wenn mehr Sprachmimik dabei wäre, und es erschiene als ein Zustand eigener Bewegung, und dies wäre ein Uebergang in das Lyrische, was das Epos alteriren würde. Die lyrische Poesie dagegen läßt nicht blos die Gebehrdenmimik zu, sondern verlangt sie sogar; ausgenommen allerdings, wenn der Vortrag musikalisch ist, und zwar in doppelter Beziehung, eben sowohl, indem die Poesie

gesungen, als auch durch ein musikalisches Instrument begleitet wird. Da ist der Vortragende schon mit den Gliedmaßen beschäftigt, und es bleibt nur das Mienenspiel übrig; aber indem er absingt, so wird auch dies durch die Bewegung der Sprachwerkzeuge und die Stimme zurükkgedrängt, und es bleibt nur das übrig, was in den Augen seinen Siz hat und in denjenigen Theilen des Gesichts, die mit den Sprachwerkzeugen nicht unmittelbar zusammenhängen. — In der dramatischen Poesie endlich kann die ganze Mimik nur begleitend sein, und nicht nur Sprachmimik, Mienen- und Gebehrdenspiel, sondern auch Orchestik, aber natürlich auf vertheilte Weise, da dieses nicht gleichzeitig sein kann. — Von dem zu Grunde gelegten Gebiete aus finden wir also einen Uebergang in alle anderen, so daß wir auch in gewissen Punkten darauf zurükkgehen müssen.

II. Die Musik.

Wir haben oben die Musik mit der Mimik zusammengefaßt als begleitende Künste. Allein wenn wir den gegenwärtigen Zustand der Musik betrachten, so finden wir ein großes Gebiet derselben, und welches keineswegs als Nebensache angesehen werden kann, worin die Musik gar nicht als begleitende Kunst erscheint; dies findet insbesondere bei der Instrumental-Musik statt, welche eine Kunst für sich ausmacht; nichts tritt hier sonst hinzu, und man sezt dabei nichts voraus, da alles andere nur die Einheit stört. Dies ist also ein Hinausgehen über das früher von der Musik Gesagte. Analog ist dies der Mimik, denn die Pantomime ist auch ein Kunstwerk für sich; sei sie nun aus dem Tanze entstanden zu einer Handlung gesteigert, oder als eine sich der Rede entschlagende dramatische Darstellung; wesentlich ist Mimik und Orchestik vereinigt, und Musik erscheint dann auch als begleitend, aber nicht beide zusammen sind begleitend. Es

ist daher nothwendig, auch bei der Musik auf das Bestreben Rükksicht zu nehmen, für sich allein zu sein, nur daß dieses Streben in der Musik ein bei weitem größeres ist, weil sie noch eine Menge Formen und Gestalten mehr hat, als die Mimik. Nimmt man dies hinzu, so wird man das Verhältniß der Instrumental-Musik zu der ganzen Musik nicht so verschieden finden, wie das einzelne bei der Mimik; und der Begriff der begleitenden Künste wird deshalb doch nicht aufgehoben, vielmehr geht derselbe darauf zurükk, daß durch diese Künste der Ausdrukk dargestellt wird von geistigen Zuständen, die noch auf eine andere Weise für sich darstellbar sind, aber dieses Ausdrukks nicht entbehren können, weil er durch die Natur in nothwendige Verbindung gesezt ist mit diesem Zustande. Es würde auch sehr schwierig sein, die Musik überhaupt verständlich zu machen, wenn man nicht von dieser ihrer ursprünglichen Gestaltung ausgehen wollte. Wir werden hier also auf eine psychische Grundthätigkeit zurükkgehen müssen und sagen, daß sich das bewegte Selbstbewußtsein in seinen Veränderungen kund giebt, eben sowohl durch den Ton, wie durch die Gebehrde. — Wir verstehen aber hier unter Ton nicht die Sprachmimik, sondern denselben als eigentlich gemessenen Ton, wenngleich ursprünglich eben sowohl für sich heraustretend, als auch mit der Rede verbunden. Der reine, nicht mit der Rede verbundene Ton schließt sich an gewisse Naturbewegungen an in denselben Organen, die aber auch sprachlos hervortreten. Seufzer, Weinen, in sofern sie lediglich in den Respirationsorganen liegen, sind reine Naturbewegungen, an und für sich nicht gemessener Ton, aber doch Laute, aber ohne alle Objectivität, und nicht in die Sprache zu subsumirend. Uebergänge davon in die Objectivität sind Interjectionen, in sofern sie nur einfache Laute sind, (und ich verstehe die einzelne Sylbe darunter); sie sind Uebergänge aus jenen Naturlauten in die Sprache, aber sie sind in der Sprache deshalb selbst ein Mittelding zwischen materiellen und formellen Sprachelementen. Man

kann sagen, daß jede Interjection ein modulirtes Ausrufungszeichen ist, mithin ein formelles Element. In dem Ausdrukk Ausrufungszeichen ist dies Verhältniß schon auf die Schrift übertragen; aber was zu Grunde liegt, ist eine gewisse Beschaffenheit des Tons, die besonders an dem Wort zu bemerken ist, die aber auch für sich hervortreten kann. Hieran schließt sich der eigentlich gesungene Ton, in sofern er noch frei ist von der Sprache. Was in der Mimik ein Zurükkgehen der Kunst in das Leben als Anmuth war, das können wir hier in diesem ersten Elemente wahrnehmen; diese reinen Naturlaute werden etwas anderes, wenn sie durch das musikalische Element hindurchgegangen sind, als wenn sie als reine Naturlaute erscheinen. Wie ist es aber auf der andern Seite mit dem gesungenen Ton in Verbindung mit der Sprache? Dieser schließt sich allerdings an die Sprachmimik, und wir können den Uebergang zwischen dem, was blos gesprochen, und dem, was blos gesungen wird, in einer großen Abstufung verfolgen. Es giebt zunächst ein Singen im Sprechen, was schon an und für sich einen ganz verschiedenen Eindrukk macht nach der Verschiedenheit der Nationalität und den Abstufungen der Gesellschaft. Es wird getadelt, weil es nicht mehr das reine Sprechen ist; aber doch auch wieder gelobt, weil es eine größere Bestimmtheit hat in der Modulation der Stimme, als das Sprechen, das sich frei hält von aller Analogie mit dem Gesange. Es giebt Formen der Rede, wo man diese Analogie derselben mit dem Gesange gar nicht verhüten kann; so hat eine stark hervortretende Frage immer etwas Singendes, und so erscheint jene Duplicität des Urtheils darüber nur den Enden zukommend, und muß sich innerhalb der Mitte an gewissen Punkten ausgleichen. Dies ist ein Uebergang von der Sprache aus, aber ebenso haben wir auch einen Uebergang von dem Gesange aus, nämlich das Recitativ, das in sich selbst wieder eine große Abstufung von mehr oder minder Gesungenem in sich schließt. So finden wir das musikalische Element der Rede

hervorgehend aus einem andern. Denn weder der Ausdrukk einer momentanen Empfindung durch einen solchen sprachlosen Naturlaut, noch das sich dem Gesang annähernde Sprechen ist Musik, sondern nur Uebergang dazu. Nun fragt es sich, ist schon jedes bestimmte Hervortreten davon Kunst oder nicht? — Dies führt uns auf unsere erste Frage zurükk. Wir sagen, es ist nur Kunst, in sofern zwischen der innern Bewegung und äußern Erscheinung im Laute etwas anderes dazwischen tritt. Denken wir uns zwei solche bestimmte Uebergangspunkte, die sich schon dem wirklich gemessenen Tone so nähern, daß sie sich kaum davon unterscheiden, und sezt man nun den einen Fall, daß das Wollen des gemessenen Tons da sei, er aber noch nicht rein heraustrete, so werden wir sagen, daß hier gesungen wird, aber nicht ordentlich; ist aber kein solcher Wille dabei, und bringen nur die Sprachwerkzeuge selbst den Ton hervor, dann fehlt hier nichts, als das Wollen zum Gesang, d. h. die freie Productivität muß dazwischen treten. Heben wir dieses Minimum von Differenz auf, so müssen wir sagen, die Kunst fängt erst an mit der freien Productivität, mit dem Moment, der nicht mehr das blos unbewußte und willenlose Resultat der innern Bewegung ist, sondern die freie Spontaneität muß erst dazwischen treten; und wollen wir uns dieses Dazwischentreten des Bewußtseins anschaulich machen, so ist dies eben das Element der speciellen musikalischen Begeistung. Wo dies nicht ist, kann im physischen Elemente die größte Annäherung an den gemessenen Ton sein, aber es wird doch kein Kunstelement daraus; wo aber jene Begeistung ist, kann freilich die Beschaffenheit des Organs das Heraustreten hindern, aber seinem Wesen nach ist das Kunstelement da. Dieses Hineintreten des Bewußtseins, dieses in Freiheit übergehen der Productivität, geht nothwendig in das rein Gemessene aus, und manifestirt sich in diesem. Der reine Ton ist dieses ursprüngliche Kunstelement. Darin liegt zugleich eine solche Zunahme der

Productivität in Beziehung auf ihren Umfang, der sich ohnedies gar nicht denken läßt; weder in der Modulation, der die Rede fähig ist, noch auch in den Naturtönen wird jemals der Umfang der menschlichen Stimme ganz erschöpft. Und hier zeigt sich bestimmt, wie die Kunst als Wollen, als freie Productivität erst das menschliche Leben vollständig heraustreten läßt. Dasselbe zeigt sich auch bei der Mimik. Denn eine Menge Bewegungen der Gliedmaßen kommen hier gar nicht zu Stande, wenn nicht die Bewegungen Kunst werden. Aber hier bei der Musik kommt die Sache weit mehr zur Anschauung, deshalb ward diese Betrachtung bis hierher verspart.

Das physische Element der Musik beruht also auf dem gemessenen Tone, und indem wir so den gesungenen Ton von dem gesprochenen unterscheiden, so liegt in jedem musikalischen Kunstwerke nichts anderes, als ein Zugleichsein und eine Succession von solchen gemessenen Tönen; und indem wir die Uebergänge zwischen Gesang und Sprache bestimmt haben, so ist dies vorzüglich geschehen, um auf das Kunstlose zurükkzuweisen, woran sich die Kunst knüpft. An diesen Uebergängen erkennen wir die physiologische Neigung der Organe zum gemessenen Tone hin; und so giebt es auch innere Zustände, die von selbst in die Production gemessener Töne übergehen. Der erste Anfang der Musik als Kunst liegt immer jenseits der Geschichte; eben so läßt sich nichts, was wir in der Gegenwart als kunstlos betrachten, so auffassen, daß es von allem Einfluß der Kunst frei wäre. Will man ein solches isolirtes Kunstlose denken vor der Kunst, so ist dies eine Fiction, aber eine natürliche, die unfehlbar auch eine Wahrheit ausdrükkt. In der Mimik waren die Lebensbewegungen, in die sie mehr zurükktritt, da sie selbst nicht so allgemein ist, viel geeigneter, das Kunstlose nachzuweisen. Hier muß sich die Kunst auch an diese Naturproductionen anschließen, ist aber erst da, wo das Bewußtsein dazwischen tritt, und dieses Bewußtsein, als die musikalische Kunstproduction bestimmend, ist dem

vorigen analog, eine Begeistung in dem bestimmten Zusammenhange des Geistigen mit den Functionen des Organismus.

Gehen wir davon streng auf dieselbe Weise aus, so müssen wir zunächst dabei stehen bleiben, den Gesang aufzufassen, in sofern er Naturproduction ist, und wir ihn als Ausdrukk des bewegten Selbstbewußtseins haben sezen müssen, d. h. in gewisser Unabhängigkeit von dem Gedanken, also auch ohne Wort. Dies streitet nun anscheinend damit, daß wir die Musik unter die begleitenden Künste gesezt haben; denn wenn dies ihr eigentlich wahrer Anfang ist, so muß sie sich auch vollenden lassen von diesem Anfange aus, ohne ein anderes Element dazu zu nehmen; so wird uns aber die Musik, und zwar die der menschlichen Stimme, eine eigene, sich rein vollendende Kunst, ohne daß wir dem Gesange das Wort beigesellen. Diese Vollendung finden wir erst, nachdem eine große Masse von Productionen dazwischen getreten ist, die wir aber doch ganz hierauf reduciren können. Betrachten wir die ganze Masse musikalischer Instrumente, wie sie selbstständig erfunden und den verschiedenen Völkern eigenthümlich sind, und das Zusammenwirken derselben in den großen Leistungen der Instrumental-Musik, so haben wir hier die Musik als eine solche selbstständige Kunst, und so könnten wir diese für die Hauptsache halten, die Verbindung derselben aber mit der Rede als zufällig. Unserer allgemeinen Betrachtung gemäß beginnt die Musik allerdings, indem sie sich jenem ersten Naturgesang anschließt als Ausdrukk des bewegten Selbstbewußtseins, aber so wie dieses mannigfaltiger wird und in feinere Differenzen übergeht, so kann es sich nicht manifestiren, ohne den Gedanken zu Hülfe zu nehmen, und die Musik wird erst verständlich durch das Wort. So wie die Musik anfängt Kunst zu werden, so ist schon die Richtung auf Verbindung mit der Rede gegeben, und diese ist überall älter als die Geschichte. Umgekehrt erscheint uns die rein von der Rede gelöste Instrumental-Musik nur, wie die Pantomime in der Mimik, als ein Hinaus-

gehen über den eigentlichen Beruf der Kunst in dem Versuche selbstständig zu sein, der aber zugleich das Maaß von Verständlichkeit, welches bei der Verbindung mit der Rede eigenthümlich ist, aufgeben, und sich auf ein anderes reduciren muß. Man kann sehr wohl der einen oder der andern Ansicht folgen, ohne daß eine bedeutende Differenz der Betrachtung im Einzelnen entsteht; aber eine Entwikkelung des Ganzen und die Aufgabe, so viel als möglich diese Kunstproductionen zu verstehen, macht es gerathener, den von uns eingeschlagenen Weg fortzusezen, nämlich von dem ersten Anfange der Musik an als Kunst die Richtung auf die Verbindung derselben mit der gemessenen Rede festzuhalten. Wenn wir bis auf den Punkt werden gekommen sein, wo dieses Hinausgehen hervortritt, so werden wir zu übersehen im Stande sein, wohin beide Betrachtungsweisen in dem gegenseitigen Verhältniß ihrer Entwikkelungen führen.

Wir müssen nun aber zunächst fortschreiten in der Entwikkelung des *physischen Elements*, indem wir dies weiter durchführen, daß jede Production nichts anderes ist, als eine Reihe von gemessenen Tönen und ein Zugleichsein von solchen; das Leztere scheint schon allerdings eine Zusammensezung, und nicht mehr das Einfache seines Vorhandenseins. Der gemessene Ton, wie die gemessene Bewegung des Leibes geht vom Einzelnen aus, und da ist immer nur Ein Ton zugleich. Aber wir können es uns nicht verhehlen, daß hierin immer schon eine Richtung auf das Zusammensein verborgen liegt, die dem Tone gleichsam schon physiologisch eingeboren ist. Klingt ein Ton, so klingen immer, wie bekannt, andere zugleich mit, so wie ein Instrument gegeben ist, welches eine Mehrheit von Tönen darstellen kann; dies ist besonders bei den Saiteninstrumenten der Fall, aber nicht in der eigenthümlichen Natur derselben gegründet, sondern es tritt hier nur wahrnehmbarer hervor, ist aber überall vorhanden, wenn schon nicht überall die Töne sich gleichzeitig unabhängig von einander darstellen lassen. Bleiben wir hier

ursprünglich im Gegensaz bei der menschlichen Stimme stehen, so ist alle musikalische Production auf den Umfang der menschlichen Stimme beschränkt, und die Aufgabe ist, diesen Umfang wirklich zu erschöpfen. Dies kann aber nie von einem Einzelnen geschehen, da kein Einzelner den ganzen Umfang der menschlichen Stimme hat, sondern sie ist auf eine zwiefache Weise vertheilt, in Geschlechtshälften als männliche und weibliche Stimme, und in Altershälften, was sich freilich nicht bestimmt an ein Alter knüpfen läßt, denn nicht jeder Discant wird ein Alt, und ein Tenor ein Baß. Indem so der Umfang der menschlichen Stimme nur in der Vertheilung gegeben ist, so ist zugleich die Aufgabe, diese Vertheilung zu realisiren und diese verschiedenen Stimmen zu einem Ganzen zu vereinen, damit der Umfang der menschlichen Stimme in Einer Composition erschöpft werde. Hier ist also eben so sehr die Richtung auf das Zusammensein der Töne in dem Verhältniß zum ursprünglichen Kunstimpuls vorhanden, wie auf der andern Seite diese Richtung schon physiologisch im Tone selbst bestimmt ist. Aber zwischen dem Anfang unserer Betrachtung, worin wir den gemessenen Ton als qualitativ von dem gesprochenen Worte verschieden ansahen, und dieser Aufeinanderfolge mehrerer zugleich seiender, liegen noch andere Verhältnisse des physischen Elements, die wir uns klar machen müssen. Ich gehe nämlich davon aus, daß wir den Ton zuerst fassen in seiner qualitativen Eigenthümlichkeit, und da unterscheidet er sich in jedem Gegebensein von dem gesprochenen Laute. Damit ist offenbar verbunden die Tendenz, auch in der Zeit ein gemessenes zu sein, wir fangen also damit an, den Ton als einen bestimmt gehaltenen zu sezen, der eine Dauer hat, denn ohne Zeiterfüllung würde er ein gar nicht wahrnehmbares sein. Denken wir uns einen solchen Ton fortdauernd auf eine ganz gleichmäßige Weise von einem Organe ausgehend, und denselben Ton von einem andern, so tritt hier eine Differenz ein, denn beide werden nie gleich sein; und diese Differenz läßt sich zurükführen auf eine

quantitative, d. i. die Stärke des Organs, und auf eine qualitative, d. i. die Reinheit des Organs; und nur in beiden zugleich, in der gehörigen Stärke des Tons, um nämlich in dem Zugleichsein mit andern nicht Alles zu sein, und in der gehörigen Reinheit, damit der Ton in jedem Moment derselbe sei, werden wir das Kunstelement finden. Diese Dauer des Tons muß aber selbst wieder gemessen werden, und sich in bestimmte Zeitabschnitte unterscheiden. Soll nun der Ton derselbe bleiben, aber sich unterscheiden in bestimmte Zeitabschnitte, so müßten diese getrennt sein, aber sie können dies nur dadurch, daß der Ton aufhört und wieder anfängt. Soll der Ton derselbe bleiben, so ist dies nur möglich durch einen Uebergang in Null vermöge einer Verringerung und eines Steigens, d. h. der Ton ist nicht meßbar seiner Dauer nach, als nur in sofern er ein Anschwellen und eine Verringerung in sich schließt. Dies ist seine organische Gestaltung, um als Dauerndes meßbar zu sein. Differenz von Anfang, Mitte und Ende muß überall sein, wo der gemessene Ton soll in seiner Vollkommenheit erscheinen. Ein solcher Ton, der durch Anschwellen und Abnehmen ein gemessener ist, bringt schon an und für sich eine Kunstwirkung hervor und erscheint als Kunstproduction, und wo wir dies finden, schließen wir gleich, daß schon Besinnung hineingetreten ist in die organische Thätigkeit. Denken wir uns dies wieder in sich getheilt, also längere und kürzere Einheiten des Tons, und diese auf ein bestimmtes Verhältniß zurükkgebracht, so daß sie durch gemeinsame Einheit meßbar sind, so ist hier der Takt, und mit diesem das Rhythmische in Ergänzung des Tons, ohne noch an eine Differenz von Höhe und Tiefe zu denken. Denn wenn wir hier wieder auf die Naturlaute zurükkgehen, woraus sich der Gesang, abgesehen von der Rede, entwikkelt, und den Ton eben so betrachten, so finden wir, daß die Naturlaute von Weinen und Lachen, und diese zusammen in ihrer Differenz von dem articulirten Laute in der Rede, gleichsam wiederkehren im Gesang, in

welchem sich überall Analogien davon finden; denken wir uns dieselben gemessen, so liegt auch darin der Uebergang in den Gesang.

Gehen wir nun zu dem über, was schon früher angedeutet, nämlich zu dem Umfange der menschlichen Stimme, so ist hier die Differenz der Höhe und Tiefe in einem bestimmtem Maaße; und wie wir jene Zeiteinheiten denken als nicht mehr denselben Ton durchführend, sondern im Wechsel von Höhe und Tiefe, so haben wir das, was man Melodie nennt*). Ein melodischer Saz von ganz einfacher Art ist nun, wie der einzelne gemessene Ton in seinem Anschwellen und sich Verlieren ein Kunstelement ist, ebenso schon ein Kunstganzes, und macht einen bestimmten Eindrukk. Gehen wir hier überall auf den Begriff der Kunst zurükk als freie Production, und zwar derselben Functionen, die auch in der gebundenen Thätigkeit des Menschen vorkommen, und betrachten nun den Menschen im Wechsel seines Selbstbewußtseins, wo er durch seine ganze Umgebung bestimmt also gebunden erscheint, so erkennen wir in dem Naturlaute überall ein besonderes Verhältniß. Weinen und Lachen deuten auf entgegengesezte Lebenszustände der Naturlaute hin, sind also für sich bedeutsam und verständlich. So wie wir uns aber das einfachste Naturganze vorstellen, so fragt es sich, hat es dieselbe Bedeutsamkeit und dieselbe Verständlichkeit, und ist diese in der Analogie mit jenen Naturlauten zu suchen, oder ist es etwas von jenen verschiedenes, was aber eben so verständlich, wie jene, die verschiedenen Lebenszustände darstellt? — Diese Frage liegt nahe, aber in der Beantwortung derselben könnten wir hier nur von jenen Naturlauten selbst ausgehen und sagen: In sofern in einem melodischen Saz Aehnlichkeit ist mit jenen, in sofern läßt

*) In dem ursprünglichen Heft Schleiermachers heißt es unter andern noch über die Melodie: „Die Melodie hat ebenfalls ihre physiologische Basis, daß nämlich gewisse Intervallen nur vorbereitend vorkommen dürfen, und daß die Melodie nur in andern zur Ruhe kommen kann (Leitton)."

sich die Bedeutsamkeit und Verständlichkeit davon auf jene reduciren, und der Unterschied wäre, daß diese innere Bewegtheit hier in freier Production erscheint, daher sie das Wohlgefallen an einer freien menschlichen Thätigkeit vor jener voraus hat. Aber wir werden gestehen müssen, daß jene Analogie sich in demselben Verhältnisse verbirgt, als die Mannigfaltigkeit der Töne zunimmt, und daß sie nur als ein Totaleindruck zum Vorschein kommen kann, nachdem man das Ganze aufgenommen hat, und zwar in dem Maaße, als dieses selbst in sich differenzirt ist, d. h. das Ursprüngliche kommt erst wieder, nachdem es einen bedeutenden Theil von dem ganzen Umfange der Kunst durchlaufen hat. So erscheint uns also hier eine unendliche Abstufung von Bedeutsamkeit und Verständlichkeit in der beständigen Abrechnung derselben, statt die einfachste Gestaltung des Kunstgebiets aufzustellen. Der Eindruck wird überall zugestanden, aber worauf er beruht, und in wiefern die Kunst ihre Idee realisirt, dazu gehört eine Auffassung, deren Lösung hier noch nicht möglich ist, wo wir bei den ersten Elementen stehen, obgleich die Aufgabe sich hier schon stellt, aber nur als etwas, worauf wir fortwährend unsere Aufmerksamkeit zu richten haben.

Nachdem wir im Allgemeinen das reale Element der Musik aufgestellt haben, so wird es nöthig, eine Vergleichung aufzustellen zwischen ihr und der Mimik, und zwar in Beziehung darauf, wie sich hier das Kunstlose zur Kunst verhalte, aus dem unmittelbaren Selbstbewußtsein hervor. Betrachten wir unbefangen bei der Mimik das natürliche Gebehrdenspiel in Freude und Schmerz, und dagegen die ausgebildete Gestalt der Mimik in der Pantomime und dem Drama, so ist hier der dieselbe Ausdrukkende gar nicht im Zustande des eigenen aufgeregten Selbstbewußtseins, sondern er stellt einen andern dar, und er kann dies, weil er alles dies zum Gegenstande seiner Beobachtung gemacht hat. — In dem unmittelbar Kunstlosen fanden wir eine Annäherung an das Künstlerische, und dieses hing zusammen mit

dem Entstehen der Kunst auf eine zwiefache Weise; entweder so, daß derjenige, dessen Bewegungen von Natur dem Kunstlosen analog sind, auch am leichtesten zum Künstler geschikkt sein wird, oder es ist Rükkwirkung dessen, was die Kunst schon geleistet hat auf den unmittelbaren Zustand. Die Musik verhält sich nun ursprünglich analog. Die Gemüthszustände gehen in Laute über, die sich dem gemessenen Tone immer mehr nähern; aber auch das kleinste musikalische Ganze werden wir uns nicht anders erklären können, als unter der Voraussezung, daß die Kunst bestehe, und jenes damit im Zusammenhange hervortrete als deren Wirkung aufs Leben, und so muß ursprünglich etwas anderes dazwischen getreten sein, wenngleich dasselbe ein sehr verschiedenes Maaß hat. Allein es tritt nicht eher ein, als bis die Reflexion über den Zustand und die Art seiner Aeußerung da ist, und dann ist es gar keine unmittelbare Aeußerung mehr; oder der Zustand selbst wirkt noch fort, und in demselben ist nun der darin befindliche musikalisch productiv, aber mehr auf bewußtlose und unmittelbare Weise. Da könnte aber die musikalische Production eben so gut von einem andern sein, der ihn in dieser Stimmung sah; und so ist hier ein Losreißen von dem ursprünglichen Zusammenhange, und dieses freie Hervorbringen ist der erste Anfang der Kunst. Allein das Talent für die Kunst und die Begeisterung für dieselbe hängt dann gar nicht mehr auf nothwendige Weise zusammen mit der Erregbarkeit des Einzelnen für innere Zustände, die sich in Tönen äußern, sondern beides kann sehr verschieden sein, so daß der musikalisch Producirende gar nichts dergleichen erlebt zu haben braucht, sondern nur dasjenige giebt, was er davon wahrgenommen hat.

Dies führt uns nun auf die Grundfrage in der Musik, welche zugleich die schwierigste ist, ob sich nämlich die musikalische Composition zu der Verschiedenheit der Gemüthszustände ebenso verhält, wie sich die Naturlaute zu denselben verhalten? — Allein dies leitet uns erst noch auf eine Vergleichung des

musikalischen Elements mit dem mimischen. Von dem mimischen konnten wir nicht leugnen, es enthülle auch in seiner Ursprünglichkeit immer noch ein Element, das man von dem eigentlichen natürlichen unterscheiden müsse als ein positives, gewissermaßen willkührliches conventionelles. Dieses ist nun für die Gesellschaft und durch dieselbe, aber da der Einzelne in dieser aufwächst, so entsteht es mit dem Natürlichen zugleich, aber als ein der Ausbildung der Volksthümlichkeit und der Sitte nach verschiedenes. Alles, was als unmittelbarer Ausdruck der Freude oder des Schmerzes Bewegung ist in der menschlichen Gestalt, wird allerdings sehr leicht von einem jeden erkannt, in sofern diese Bewegung sogleich auf einen Gegensaz bezogen wird, aber es sind diese Aeußerungen doch verschieden bei verschiedenen Völkern. Von einer Seite angesehen kann allerdings diese Differenz ihren Grund haben in der eigenthümlichen Abänderung der Organisation, aber die Ableitung selbst liegt uns zu fern. Wir leiten wohl die mehr oder mindere Beweglichkeit einzelner davon her, daß diese phlegmatischer Natur, jene von sanguinischem Temperament sind, und beziehen so diese Differenz auf eine psychische Verschiedenheit, und es hängt vielleicht wieder zusammen mit den klimatischen Verhältnissen, aber wir können diese Verhältnisse nicht unmittelbar darauf beziehen, und sie erscheinen dann als willkührlich. Ebenso machen wir einen Unterschied zwischen den verschiedenen Bildungsstufen, indem wir noch zwischen Roheit und Feinheit der Bewegung unterscheiden. Vergleichen wir nun das Musikalische, so finden wir dasselbe, und werden wohl nicht leugnen können, daß diese Differenz in Beziehung auf die Naturlaute zugleich den Grund enthält zu der Differenz in der Behandlung der Kunst. Aber es fragt sich, so wie nun der Naturlaut übergeht in die Kunstproduction, ob sich diese auch ebenso zu dem ursprünglichen Zustande verhält, wie der Naturlaut selbst. In der Mimik war kein Grund vorhanden, eine solche Differenz anzunehmen. Es waren dieselben Bewegungen, und ebenso zu

solchen ganzen zusammenhängenden Reihen ausgebildet, aus welchen z. B. die Orchestik entstand; auch sind sie, wie wir sahen, der Ausdrukk derselben Stimmung, die sich aus demselben Gegensaz von Muße und Anstrengung entwikkelt in der Form freier Productivität. Aber wenn wir nun fragen, ob ein musikalischer Saz ebenso verständlich ist in seinen Beziehungen auf diejenigen inneren Zustände, aus denen die Naturlaute hervorgehen, so ist dies schwerlich auf dieselbe Weise zu bejahen, und je größer die musikalische Composition sich entwikkelt, um desto weniger kann man bestimmt angeben, auf was für einen innern Zustand sie zu beziehen sei; aber der Eindrukk ist darum nicht geringer. Fragen wir ferner, ob die musikalische Composition in ihren Entwikkelungen je zurükk zu beziehen sei auf einen bewegten Gemüthszustand, in dem sich der Componist befindet, so ist dies ebenfalls zu verneinen, denn dieser müßte längst erschöpft sein in der Aeußerung, ehe er die Composition nur innerlich vollendet hätte, geschweige äußerlich producirt. Hat aber der Componist einen bestimmten Gemüthszustand im Sinne, den er ausdrükken will, wie verhalten sich dann die verschiedenen Momente, die hier zusammenwirken, zu den Differenzen, die im bewegten Gemüthszustande liegen? Anknüpfend an den einfachen Gegensaz von Lust und Schmerz, der sich in dem Naturlaute zu erkennen giebt, könnte man sagen, daß hier mitwirke die Beschaffenheit der Töne in ihrer Differenz von Höhe und Tiefe, des Anschwellens und Verschwindens, so wie der Rhythmus in den Bewegungen des Zeitmaaßes und ihrem Wechsel; aber dies ist alles viel zu zusammengesezt für jenes Innere, das gerade in seiner Einfachheit die Naturlaute hervorbringt. So scheint also die Brükke zwischen der Unwillkührlichkeit in dem Natürlichen, und zwischen der Kunst, gleichsam abgebrochen, und es läßt sich nicht nachweisen, wie das eine aus dem andern sich entwikkelt. Ja es entsteht auf anderem Wege sehr natürlich noch ein anderer Irrthum. Das bisher Gesagte nämlich gilt nur für den gemessenen

Ton allein. Es knüpft sich jedoch derselbe ebenso auch an das Wort, wie an den Naturlaut, weil wir auch in der articulirten Rede einen Uebergang in den Gesang finden. Das Wort aber ist das Organ für das Vorstellen und Denken, und jede durch einen Saz abgeschlossene Rede ist Darstellung eines Gedanken. Wenn nun die musikalische Composition sich an das Wort anknüpft, so scheint es natürlich, daß dasselbe noch stärker den Gedanken ausdrükke, als das bloße Wort, und es liegt diese Meinung um so näher, da auch die Componisten ein musikalisches Thema einen Gedanken nennen. Allein es ist damit eine sonderbare Sache; wird hier der Gedanke in Worten ausgedrükkt, so könnte man demselben musikalischen Saze ganz verschiedene logische Säze unterlegen, und zwar mit demselben Recht den einen wie den andern. Hier ist nun gleich ein Hauptunterschied festzustellen; nämlich überwiegend wird gleich zugegeben, daß die musikalische Composition sich nicht der prosaischen Rede anschließt, sondern der Poesie, und daß nur die Poesie die Musik postulirt, und Musik nur das Poetische der Rede voraussezt. In der Poesie hat der Gedanke selbst keine Unmittelbarkeit, er ist nicht als eigentliches Erkennen, sondern die Poesie hat es mit dem Einzelnen als solchen zu thun, und es muß alles in ihr und für sie Bild werden, aber dies nur in sofern, als es in der Aufeinanderfolge oder in der Art der Auffassung einen innern Zustand zu erkennen giebt. Offenbar sezt nun nicht einmal die Poesie im Allgemeinen die Musik voraus; so postulirt z. B. das Epische keine Musik, und wenngleich die epische Recitation der alten Rhapsoden eine Annäherung war an das Musikalische, so war es dies doch immer nur als ein Anstreifen an das Recitative des Vortrags; aber der eigentliche Gesang würde hier mehr verlezend, als hülfreich erscheinen. — Das eigentliche Band aber zwischen Musik und Poesie ist das Lyrische, und da ist doch alles, was objective Darstellung scheint, nur Ausdrukk eines besondern innerlich bewegten Zustandes des Gemüths. Also geht

die Musik, auch wo sie sich an die Rede anknüpft, auf diesen zurükk, und ist in beiden Fällen dasselbe, nie zusammenhängend mit der Mittheilung und Darstellung eines Erkannten, sondern vielmehr eines innerlichen bewegten Zustandes. So wie wir nun den Naturlaut mit allem, was er conventionelles und differentes an sich trägt, als das ursprüngliche Darstellungsmittel betrachten, so hat er eine allgemeine Verständlichkeit, allein je mehr sich die musikalische Composition entwikkelt, desto mehr hört diese Verständlichkeit auf, indem sie nur in der ursprünglichen Einfachheit des Naturlautes sich darthut. Achten wir hier auf die mitwirkenden Elemente und fragen, worin die Aehnlichkeit liegt zwischen der Differenz in der musikalischen Composition und den Differenzen in den Naturlauten, so werden wir allerdings immer etwas nachweisen können, aber nur das Einfache, und nie in seinen Zusammensezungen. Es giebt gewisse Gemüthszustände, deren musikalischer Naturausdrukk mehr in die Höhe, andere, wo er mehr in die Tiefe geht; es giebt solche, deren musikalischer Naturausdrukk schnelle Bewegung des Tons hat, andere, wo er langsam ist; und so wird auch ein Largo auf eine andere Gemüthsstimmung hinwirken, als ein Presto. Aber wenn wir nun dieses auch festhalten wollen, und sehen Compositionen von in dieser Beziehung entgegengesezтem Character doch zu einem Ganzen verbunden, so scheint das eine das andere zerstören zu müssen, oder einen Uebergang von dem einen zum andern anzudeuten. Dies können wir uns noch gefallen lassen, aber wenn wir fragen, was die unendliche Mannigfaltigkeit von Tönen und die Länge der Reihe von musikalischen Sätzen dazu beiträgt, um diesen Gemüthszustand herauszufinden, und in diesen versezt zu werden, so steht in dieser Beziehung das Maaß in gar keinem Verhältniß zum Effect. Darum scheint es, als ob hier eine bestimmte Ahnung daläge, daß es mit der Musik noch eine andere Bewandtniß haben müsse.

Ich will nun hier vorbauend gleich etwas abschneiden. Es giebt nämlich in der Musik, so wie in allen andern Künsten, aber vielleicht in größerem Maaße, einen eigenthümlichen Verkehr zwischen denjenigen, welche die Kunst treiben, und eben deshalb auch in dem Kunstwerke, was nur gefaßt werden kann von denen, die auch die Kunst treiben; aber wollte man nun denken, was in der Musik nicht bezogen werden kann auf die Analogie mit der Art, wie die Naturlaute von dem Gemüthszustande ausgehen, das sei nur für den Componisten und für Hörer, die selbst Künstler sind, so wäre dies ein Irrthum; denn alle die musikalischen Regeln und die Art, wie sie überschritten werden und sich erweitern, dieses hätte keinen Sinn, wenn nicht in den Tonmassen und ihrem Verhältniß selbst die eigentliche Idee und Tendenz der Kunst läge; denn wie alle technischen Vorschriften sind sie nur entstanden aus der Beobachtung dessen, was die Kunst durch ihre bedeutendsten Meister wird, und diese haben in ihren Compositionen die ursprüngliche Kraft der Musik in sich. Aber wenngleich ein Künstler allerdings genauer heraus hört, wie sich eine Composition zum gegenwärtigen Standpunkte der Theorie verhält, so wäre es doch ganz verkehrt, wenn einer nur etwas musikalisch componirte, um es dann allein den Kunstgenossen zu produciren, denn die ganze Bedeutung der Kunst ist nicht für diesen Kreis. Sehen wir auf den Umfang derselben, so giebt es nicht leicht ein Gebiet, auf dem, wiewohl es reines Naturgebiet ist, der Mensch so ungeheure Productivität ausgeübt hätte, wie in der Musik. Wie wenig Analoges mit dem gemessenen Ton befindet sich in der leblosen Natur? Alles ist eigentlich nur Geräusch. Und wenn wir die in der lebendigen Natur vorhandenen Töne zusammennehmen, so beschränkt sich dies nur auf eine Klasse von Geschöpfen, nämlich die Vögel; sie sind es, deren Stimme eine gewisse Analogie mit der menschlichen hat, obgleich diejenigen Gattungen derselben, denen wir gleichsam Virtuosität beilegen, doch nicht in Beziehung auf die Reinheit,

noch auch in Beziehung auf den Umfang, mit der menschlichen Stimme zu vergleichen sind. Die menschliche Stimme ist so die Spize der Naturproduction in dieser Beziehung; aber was ist selbst diese, ehe sie von der Kunst in Besiz genommen wird. Vergleicht man nun, was sie durch die Kunst geworden ist, und die ungeheure Mannigfaltigkeit von Tönen, die durch die Instrumente hervorgebracht werden, so ist hier eine unendliche Schöpfung des Menschen ausgebreitet, die er rein selbst gemacht hat als eine Erweiterung der Stimme. Fragen wir aber, wozu und wie hängt dies mit dem von Natur Gegebenen zusammen, und wie läßt es sich begreifen als das, was wir als die allgemeine Tendenz der Kunst aufgestellt haben, so erkennen wir wohl die Wirkungen derselben, aber eine Zurükkführung auf das einzelne bestimmte Innere können wir fast gar nicht fassen, wogegen die innerliche Wirkung derselben in ihrer ganzen Größe feststeht, aber sich nicht in Gedanken auflösen läßt. Dies ist eben das Geheimnißvolle, was unleugbar in der Musik liegt, und in dieser Beziehung müssen wir untersuchen, nicht woher die Musik kommt, sondern vielmehr was sie bewirkt, und wie in dieser Richtung auf den Effect diese ungeheure Schöpfung entstanden ist.

Was diese Untersuchung noch schwieriger macht, ist die mit der Ausbildung dieser Kunst zunehmende Unverständlichkeit derselben, denn jene Naturlaute sind verständlich in hohem Grade, dagegen die Musik, je complicirter sie ist, desto weniger verständlich wird sie. Der Umfang zwischen dem tiefsten und höchsten Ton ist freilich in gewissen Gattungen bestimmt, z. B. im Choral soll der Umfang einer Melodie nie eine Octave überschreiten, und selten geht man mehr als eine Terze weiter, aber vergleichen wir, was innerhalb diesem Umfange vorgeht im Choral, und was in demselben bei der Cammermusik, so ist da die größte Differenz; und überall lassen sich die Differenzen im Einzelnen nicht auf etwas die Bedeutsamkeit ausdrükkendes zurükkführen. So bringt selbst ein einfacher musikalischer Saz, wenn man ihn

differenzirt, keineswegs eine Differenz in der Bedeutsamkeit hervor, und es beruht dies, wie schon gesagt, auf etwas anderem, als auf der Differenz der Töne; so giebt es z. B. in den berühmten Händelschen Oratorien Stükke, die einen triumphirenden, und andere, die einen trauernden Character haben, ohne Verschiedenheit des Thema's. Also liegt die Bedeutsamkeit in etwas anderem. Die meiste Anwartschaft scheint das Tempo zu haben; allein da finden wir in Uebergängen, in der genauen Verbindung von Stükken von ganz verschiedenem Tempo ein Verfahren, welches sich nicht scheint darauf zurükkführen zu lassen. Daher entsteht die Frage, ist wirklich die Musik als freie Production angeknüpft an die Analogie der ersten gemessenen Töne der menschlichen Stimme in ihrer natürlichen Bewegung und in ihrer Verbindung mit dem bewegten Selbstbewußtsein, oder nicht. Wäre das leztere, so würde die Musik gar keine Analogie mit den andern Künsten haben; was aber das erstere betrifft, so habe ich mit Absicht behutsam gesagt, nur in Analogie mit den natürlichen Bewegungen der menschlichen Stimme, also der Rede und in ihr der Naturlaute. In dem Gesange der Vögel finden wir eine reine Naturproduction, von der wir nicht behaupten können, daß die einzelnen Variationen auf der Differenz der innern Lebensbewegungen beruhen. Fragen wir nun, singt der Mensch auch so, wie der Vogel, so werden wir dies verneinen; denn hier tritt sogleich die Besonnenheit hinein, wenngleich in großer Analogie mit den innern Lebensbewegungen. — Auf keine Weise können wir also beides von einander trennen. Aber eben so wenig findet hier dasselbe Verhältniß statt, wie in der Mimik; und so müssen wir bei der Untersuchung von etwas anderem ausgehen, und da es kein mittleres giebt, uns nach dem entgegengesezten Punkte hinwenden und, deshalb nach den Wirkungen der Kunst fragen. Unmöglich können diese in großer Differenz bleiben von demjenigen, was der Künstler wollte, vielmehr, wenn eine solche Differenz wahrgenommen würde, so würde

die Kunstproduction einen andern Gang einschlagen, um das nicht zu wirken, was sie nicht will, und umgekehrt. Daß der tonsezende Künstler nicht in einem bestimmten Zustande des aufgeregten Selbstbewußtseins zu sein braucht, wenn er componirt, dies ist ganz klar aus unsern ursprünglichen Positionen, weil, wenn hier Besinnung dazwischen tritt, und Vorbedachtes auf freie Production gerichtet, jenes erstere aufgehoben werden muß. Bei der Mimik können wir sagen, der Künstler versezt sich in einen Andern, seine Bewegung soll aber immer innere Zustände ausdrükken. Sollte dies von der Musik gelten, so würden wir das oben Gesagte wieder aufheben, denn trägt sie nicht eine hohe Verständlichkeit in sich, die zugleich die der Differenz ist, so würde sie jenes, ohne ein anderes zu werden, nicht erreichen. Da sie nun nie sich auf ihrem Gange umgewandt hat, so kann es auch nicht ihre Tendenz sein, daß der Künstler die Töne wollte angesehen wissen als aus bestimmten Gemüthsbewegungen herrührend. Das umgekehrte Ende, woran wir die Untersuchung zu knüpfen haben, ist mithin dieses, daß der Hörende nicht soll in einen bestimmten Gemüthszustand versezt werden, dessen Anschauung der Künstler wollte. Was ist dann aber die eigentliche Wirkung der Musik? denn eine solche bringt sie doch hervor. — Hier treten uns aus dem Alterthume Aussagen entgegen, die mit unserer Erfahrung nicht übereinzustimmen scheinen, indem uns erzählt wird von besondern Gemüthsbewegungen und Affecten, in welche große Massen von Menschen durch die Musik gesezt worden wären. Eine bestimmte, auch jezt wiederkehrende Erfahrung ist dieses nicht, aber auch kein Grund, die Tendenz der Kunst anders zu modificiren. Ist von einer solchen Wirkung der Kunst die Rede, welche Erwekkung der Willensbestimmungen ist, wie z. B. die kriegerische Musik als Erwekkung des Muthes, dann ist die Kunstthätigkeit keine reine, sondern an einem andern, und diese müßten wir also aus dem unmittelbaren Gebiete der Musik ausschließen. So werden wir also, von den Willensbewegungen hin-

wegsehend, bei dem bewegten Selbstbewußtsein stehen zu bleiben haben. Versezen wir uns dabei noch in unsere Verhältnisse, so haben wir wohl auch kriegerische Musik, aber es ist bei der Art und den Massen, wie jezt der Krieg geführt wird, durchaus nicht möglich, daß hier viel darauf in der Schlacht gegeben werde, und es dienen hier die kriegerischen musikalischen Instrumente mehr zu Signalen, und dies ist viel zu untergeordnet, als daß wir ihm eine musikalische Wirkung zuschreiben könnten. Allerdings, wenn wir einen kriegerischen Marsch hören, dem das Einzelne wirklich entspricht, so nehmen wir einen solchen Eindruk wahr, fragen wir aber, worauf dies beruht, und nehmen wir zwei solche Compositionen, die ganz verschieden sind und doch dieselbe Wirkung haben, so sieht man, daß die Wirkung mit der Differenz der Elemente nicht zusammenhängt. So sind wir hier also auf eben s. viel Schwierigkeiten gestoßen; wollten wir nun noch diese Mannigfaltigkeit erweitern, so würden wir zugleich die Schwierigkeiten vermehren für diese Grundfrage, daher ist es gerathener, bei dem Einfacheren stehen zu bleiben. Hier müssen wir nun zweierlei unterscheiden, das Melodische, als die Differenzirung des Tons in Höhe und Tiefe, und das Rhythmische, als die Differenzirung des Tons in den Zeitbewegungen. Fragen wir nun, welche von beiden als die verständlichere Wirksamkeit erscheint, so werden wir uns wohl für den Rhythmus entscheiden, und dies ist gerade dasjenige, was mit der Mimik und Orchestik am genauesten zusammenhängt. Sehen wir aber darauf, ob wir uns einer Veränderung bewußt sind in der Wirkung, die das Tempo hervorbringt, je nachdem die Differenzirung der Töne in Höhe und Tiefe größer ist oder geringer, so ist allerdings in einer Abwechslung von langen und kurzen Zeittheilen, aber immer in demselben Tone sich wiederholend, der Eindruk des Rhythmus an sich derselbe, aber die Wirksamkeit desselben wird geschwächt erscheinen. Worauf dies aber beruht, ist schwerlich etwas anderes, als die Identität des Tons, welche

die Wirkung hemmt, indem Mannigfaltigkeit in der Zeit und Gleichheit im organischen Ausdrukk in einem gewissen Widerspruch stehen. Eben so wenig läßt sich auch sagen, daß die Wirkung des Rhythmus in demselben Grade erhöht wird, als die Differenzirung der Töne zunimmt, da es ebenso ein Zuviel als ein Zuwenig giebt, als eine Stärke der Wirkung ein gewisses Verhältniß des Einen zu dem Andern, also ein gewisses Maaß voraussezt, das von einem gewissen Extrem an sich declinirt.

Hier ist nun sogleich ein bedeutender Unterschied aufzustellen, denken wir uns nämlich denselben Ton in eine Menge kleiner Zeitabschnitte getheilt, d. h. denselben Ton in einer ganzen Reihe von kurzen Tacttheilen sich wiederholend, so muß er auf das bestimmteste abgesezt werden, weil sonst die Tacttheile nicht zum Vorschein kommen; denkt man sich aber dieselben Tacttheile mit melodisch differenten Tönen ausgefüllt, so kann man diese gebunden und gestoßen vortragen; im ersten Falle treten die Tacttheile nicht so bestimmt auseinander, sind aber dennoch wegen der Differenz der Töne selbst verständlich, allein beides wird wieder eine verschiedene Wirkung hervorbringen. Hier sehen wir nun bei gleicher Differenzirung eine Wirkung gegeben, die in der Differenzirung selbst auf den Rhythmus zurükkgeht, und so erscheint immer, wenn von der unmittelbaren Wirkung der Musik die Rede ist, das rhythmische Element als das dominirende, und das melodische als das untergeordnete. Fragen wir nun, welches die Naturäußerung ist, der sich das Rhythmische anschließt, so kommen wir hier wieder auf eine Identität des Musikalischen und Mimischen, was in dem Leben selbst als Tact und Rhythmus erscheint, nämlich als der Wechsel in den bestimmten Naturbewegungen; denn wo eine gleichmäßige Bewegung ist, die zugleich Arsis und Thesis hat, da ist auch Rhythmus, wie in dem Blutumlauf und der Respiration, und auf denselben gehen eben so die ersten Naturlaute zurükk, wie die leiblichen Bewegungen

des erregten Selbstbewußtseins. In dem Anknüpfen an diese ersten Naturäußerungen ist auch die ursprüngliche Wirkung der Natur gegründet, und das Melodische erscheint dabei untergeordnet. Aber so wie man darauf achtet, daß dieses wieder in geringerem oder größerem Umfange verschieden wirkt, und zugleich erwägt, wie diese Differenz des Umfanges zum unmittelbaren Bewußtsein kommt auf ganz verschiedene Weise in geringeren und größeren Intervallen, und wie hier eben solche Cautelen sind für besondere musikalische Gebiete, wie wir sie in Beziehung auf den Umfang gefunden haben, so folgt, daß hier ein Element sein muß, das sich an ein natürliches anschließt, und wir haben da wieder die Analogie mit der Mimik zu verfolgen. Wie wir da Bewegungen der Extremitäten, der Gesichtszüge und Sprachwerkzeuge unterscheiden, so sind wir hier an diese lezteren allein gewiesen, aber in diesen sind alle verschiedenen Differenzen, die erst im gemessenen Tone auseinander treten. Also von der Naturseite angesehen ist hier eine Erweiterung dieses Elements, aber nur möglich in dem gemessenen Tone; in diesem zeigt sich der Rhythmus auf bestimmte Weise, und ebenso unterscheidet sich die Differenzirung des Tacts, wie der Höhe und Tiefe. So wie nun jene Elemente in der Mimik ihren verschiedenen Ort hatten, so haben dieselben in Beziehung der Sprachwerkzeuge verschiedenen Elemente auch ihren verschiedenen Ort in der Musik. Ist es nun aber, um einen bestimmten Zustand als den eines andern aufzufassen, so kommen wir in unsere alten Schwierigkeiten zurükk; daher müssen wir bei der Frage stehen bleiben, was wird dem Hörer durch die verschiedenen Elemente hervorgebracht. So wie wir hier auf die Analogie mit den natürlichen Lebensbewegungen zurükkkommen, und auf das Verhältniß zwischen Gehör und Sprachorgan selbst achten, so wird darin unstreitig der Schlüssel für die Lösung der Aufgabe enthalten sein; denn auf das unmittelbare Auffassen von veränderten Zuständen des Selbstbewußtseins, welche in der Musik dargestellt werden sollen, darauf

können wir nicht zurükkgehen, weil wir dabei immer auf Widersprüche stoßen.

Fassen wir nun das bisherige zusammen, so ist hier das Verhältniß der Musik wie das der Mimik selbst; wir sagen nicht, daß der Componist die Gemüthsbewegung eines andern darstelle, wie dies der Mimiker thut, aber in sofern beide einen dramatischen Gedanken begleiten, haben beide Beziehung auf Poesie, besonders auf die Lyrik, als eine Reihe von Gemüthsbewegungen darstellend; und in dieser Beziehung giebt es Verständlichkeit durch Verbindung der einzelnen Elemente in der Musik selbst. Betrachten wir dagegen die Mimik für sich allein, so war sie entweder Orchestik oder Pantomime. Bei jener knüpften wir unmittelbar an die gegebene Naturrichtung an, indem freie Thätigkeit sich in den Zwischenraum der selbartigen gebundenen hinstellt. Hätten wir hier gleich nach dem Sinn dieser verschiedenen Bewegungen gefragt, so wären wir in Verlegenheit gewesen. Hätten wir gesagt, um das Geheimniß zu begreifen, müsse man alles in Gleichzeitiges verwandeln, und die Schönheit der Linien sei das, worauf es hier ankomme, so wird doch niemand, wenngleich man solche Bücher hat, welche den Tanz in dergleichen Figuren auflösen, diese festen Linien schön finden, denn nicht die Linien, welche die Füße am Boden beschreiben, sondern die Bewegung des Leibes und der ganzen Gestalt sind es, die die Schönheit bestimmen. Ebenso enthält aber auch die Behauptung, daß das Schöne der Musik auf arithmetischen Verhältnissen beruhe, durchaus keinen wahren Schlüssel zu der Sache. Allerdings kann man den Ton auf solche Zahlenverhältnisse zurükkführen, aber das Geheimniß der Musik liegt gewiß nicht darin, denn kein Mensch hat ein Bewußtsein von einem solchen Auffassen, und die arithmetische Capacität ist sehr verschieden in den Menschen. Sagt man also, Consonanzen und Dissonanzen und wohlgefälge Intervalle hängen davon ab, wie leicht das Zahlenverhältniß aufgefaßt wird, so würde dies die ganze Theorie umstoßen; denn

die Seelen haben verschiedene mathematische Capacität, und manche faßt das Verhältniß von 10:13 so schnell, wie eine andere das von 3:4; und es ist so Gleichzeitigkeit von Verhältnissen, die eine Unendlichkeit darstellen, nicht durchzuführen.

Um nun hier den ganzen Umfang der Sache aufzufassen, ist noch ein musikalisches Element zu berükksichtigen, nämlich die Harmonie*), von der wir noch gar nicht zu reden Veranlassung fanden, und die in dem Zugleichsein verschiedener Töne in verschiedener Höhe sich darthut. Diese Thatsache können wir nicht entbehren, denn eine musikalische Composition im Unisono für viele Organe würde bald keine musikalische Wirkung haben. Dem ungeachtet hat sich dieses Element erst spät in der Geschichte der Musik recht geltend gemacht, und schwierig zu ent-

---

*) In dem ursprünglichen Heft sagt Schleiermacher über die Harmonie: „Sie ist das Zugleichsein mehrerer Töne, welche wieder jedes als Glied einer eigenen melodischen Reihe anzusehen sind. Allein die Harmonie ist durch das Mitklingen der verwandten Töne von der Natur selbst angelegt, und ist also auch nur kunstmäßige Umbildung. Alle musikalischen Verknüpfungen entstehen aus diesen Elementen. Harmonie hebt die Melodie auf, denn wenn alle Töne zugleich klingen, so ist in mehreren zusammengenommen keine Melodie. So wie Melodie am stärksten hervortritt, wenn der Eindruck der Folge nicht getrennt wird durch die Beziehung jedes Tons auf einen gleichzeitigen. Also kann man sich denken Melodie mit zurükktretender Harmonie, und Harmonie mit zurücktretender Melodie. Ebenso kann aber auch Rhythmus in Verbindung mit einem von beiden hervortreten oder zurükk, nach der Voraussezung, daß Musik schon ist rhythmischer Ton ohne Melodie. Denn nun kann von diesem Punkte aus Melodie allmälig aufsteigen bis zum Ueberragen, wie dann der Melodie zu Liebe der Rhythmus bisweilen gebraucht wird, und im Recitativ in einzelnen Momenten an das Ungemessene streifen kann. Ebenso mit Harmonie."

Später heißt es dann über die Harmonie: In der Harmonie fällt jedem zugleich ein der Gegensaz von Consonanz und Dissonanz, der ja nicht mit dem zwischen reinen und unreinen Tönen der arithmetischen Analogie wegen verwechselt werden darf; dieser Gegensaz ist auch untergeordnet, indem es Consonanzen giebt, die sich nicht wiederholen dürfen, und Dissonanzen, die unentbehrlich sind. Ein verschiedener Character entsteht offenbar aus ihrem entgegengesezten Verhältniß. Maximum von Consonanz ist Einfachheit, das Maximum von Dissonanz ist mehr gereizt und gespannt.

scheiden ist, wie weit es die Alten darin brachten, da wir so wenig von der Musik der Alten übrig haben; doch fänden wir gewiß eine ungeheure Differenz mit uns. Unsere ganze harmonische Theorie beruht auf der Theilung der Tonleiter in Octaven, d. h. in solche Distanzen, wo auf dem Monochord die schwingende Saite in einem Falle halb so groß ist, als im andern, und in Differenzen, die dazwischen liegen. Will man aber dies wieder auf arithmetische Verhältnisse zurükführen, so liegt zwischen jedem musikalischen Intervall, auch zwischen halben Tönen, die Möglichkeit einer unendlichen Theilung, die wir aber nicht annehmen. Warum? darauf weiß niemand Antwort zu geben. Wenn zwei etwas in der Stimmung differente Instrumente zusammen tönen, so klingt es freilich übel, allein jedes für sich klingt gut. Auf arithmetische Verhältnisse läßt sich diese Differenz zurükführen, aber daraus nicht begreifen. So wie aber der Ton in seinem Unterschiede von dem dazwischen liegenden auf der Faßlichkeit der Verhältnisse beruhte, so wäre gleichfalls die Reinheit des Tons abhängig von dieser arithmetischen Operation; und so wäre auch das Zusammenfassen von zwei auf einander folgenden Tönen in einem Intervall abhängig von dem Auffassen der arithmetischen Differenz; und so der Accord auch. Fragen wir nun, ist sonst irgendwo etwas gegeben, daß Zahlenverhältnisse in ihrer Aufeinanderfolge Gegenstand des Wohlgefallens sind, so wird sich doch Niemand leicht eine Reihe arithmetischer Formeln für eine Tonart geben lassen; man hat also hier das Physiologische verwechselt mit dem Künstlerischen. Ein Zusammenhang zwischen beiden findet allerdings statt, aber doch nur so, daß man mit großer Behutsamkeit behaupten kann, die Structur unseres Organs schließt den Grund in sich, warum unter den verschiedenen möglichen musikalischen Combinationen die eine mißfällt und die andere wohlgefällt. Aber freilich, wie gesagt, mit großer Behutsamkeit ist dies zu behaupten, da hier große Differenzen zwischen den verschiedenen Völkern stattfinden;

denn es giebt Völker, die unsere Musik so abscheulich finden, als wir die ihrige. Auf diesem Wege wird es also nicht möglich sein, die Frage, welche uns beschäftigt, zu lösen.

Wenn wir auf unsere ursprüngliche Position zurükkommen und von dem ausgehen, was wir als den Character der Kunst festgestellt, und wie wir nach Maaßgabe der verschiedenen Functionen der menschlichen Lebensthätigkeit die verschiedenen Künste als freie Productionen betrachtet, und eine solche Richtung als ursprüngliches Princip jeder Kunst angesehen haben, so ist das Princip der Musik die Begeistung der freien Thätigkeit für den Ton. Gehen wir hiervon aus, so stellt sich die Frage im Allgemeinen so: Wie hat sich diese Richtung auf freie Productivität im Ton bis zu einer solchen Unendlichkeit über das in der Natur Gegebene erweitern können, und welches ist das Interesse, das zu einer solchen Erweiterung geführt hat. Vergleichen wir die Poesie als freie Production in der Sprache, vorausgesezt den Zusammenhang zwischen Sprache und Vorstellung und eine bestimmte Richtung des Vorstellungsvermögens und der Sprache in den besondern Gemüthszuständen, und fassen das Princip der Poesie als Begeistung der freien Productivität in der Richtung der Sprache, so läßt sich dies auf die Musik anwenden. Denn sehen wir die musikalischen Instrumente als Erweiterungen der menschlichen Stimme an und fragen, hat die Poesie dasselbe gethan mit der Sprache, wie die Musik mit dem Ton, so ist offenbar die Production der Poesie in Beziehung auf ihr Element unendlich klein. Zwar giebt es in allen Sprachen Ausdrükke, die nur poetisch sind, aber was ist das für ein Geringes, wenn man auf den ganzen Umfang der Sprache sieht. Ebenso, wenn man den Wohllaut in der Sprache als das Product der Poesie ansieht, so ist dies auch etwas sehr Geringes, und die Licenzen, die man in dieser Hinsicht dem Dichter gestattet, sind gleichfalls nur etwas Geringes; dagegen die Erweiterung der Musik ist eine unendliche in Vergleich mit den andern Künsten. Hieraus folgt

aber auch, daß ein sehr starkes Interesse sein muß an dieser freien Productivität, und dies ist das Wesentliche der Frage, die sogleich falsch gestellt ist, wenn man nach dem Grund des Wohlgefallens oder Mißfallens sucht, und ebenso, wenn man nach der eigentlichen Wirkung der musikalischen Composition fragt, indem dies doch erst eine abgeleitete Frage bleibt, dagegen ist die erste Frage diejenige, welches der eigentliche Grund sei der so starken und verhältnißmäßig ungeheueren Richtung auf diese Productivität. Nun ist es freilich wahr, daß sich dieselbe in verschiedenen Zeiten sehr verschieden gezeigt, aber das Wesentliche finden wir überall, so daß wir diese Differenzirung zurükktreten lassen können. Irgend einen Zusammenhang giebt es zwischen der musikalischen Productivität und der Beweglichkeit des Selbstbewußtseins, wo diese gering ist, da muß auch die musikalische Productivität geringer sein, und ebenso, wo die Extensität oder Intensität der ganzen Entwikkelung bedeutend ist, muß auch diese Productivität sich bedeutend steigern, wie dies auch auf jedem andern Gebiete stattfindet. Aber das Gemeinsame ist das, worauf es hier ankommt, nicht die Differenz; daher können wir auch hier die Analogie zwischen Musik und Mimik nicht fallen lassen, aber freilich ist die mimische Productivität unendlich klein in Beziehung auf dieses Element in Vergleich mit der Musik. Aber doch ist eine gewisse Aehnlichkeit unverkennbar, die gemessenen Bewegungen kommen so wenig außerhalb dieses Gebietes vor, wie der gemessene Ton. Hier ist dies also auch erst durch die Richtung hervorgebracht, aber der Grund zu dem Wesentlichen darin, nämlich dem bestimmt Gemessenen, ist auf dem Gebiete der Musik völlig derselbe, wie bei der Mimik, nämlich es ist der physiologische Grund des Rhythmus in den Lebensbewegungen selbst. Der Zusammenhang der künstlerischen Productivität mit den Bewegungen des Selbstbewußtseins, die mit der Thätigkeit in den Lebensbewegungen so unmittelbar verknüpft sind, ist demnach unverkennbar in der musikalischen Production die Haupt-

sache. Wenn wir nun auf der andern Seite die logische Bedeutung der Stimme mit in Betrachtung ziehen, als die ursprüngliche Art, wie die Denkthätigkeit heraustritt und die Vorstellung von einem Individuum auf das andere übergehen kann, so ist dies freilich ein ursprünglich fremdes Gebiet, wenn wir nämlich auf die freie Selbstständigkeit der Musik sehen; aber so wie die Unendlichkeit der Combination articulirter Töne dazu gehört, daß das menschliche Vorstellen in der Sprache erscheine, ebenso ist auch die Mannigfaltigkeit des gemessenen Tons die Repräsentantin der gesammten Mannigfaltigkeit der Bewegungen des Selbstbewußtseins, so wie sie nicht Vorstellungen sind, sondern wirkliche Lebenszustände, also auch nicht Bilder; denn anderes kann keineswegs die Musik ausdrükken, und so wie sie Vorstellungen oder Bilder ausdrükken will, so geht sie aus ihrer eigentlichen Bedeutung heraus, und es tritt dann das eigentlich Malerische in der Musik hervor, bei dem es sehr streitig ist, in wiefern es in gewissen Fällen erlaubt sei oder nicht. — Wenn wir also fragen, welches ist der Grund von diesem Interesse an den musikalischen Productionen, so ist die Richtung auf die unendliche Mannigfaltigkeit der Combinationen im Gebiete des gemessenen Tons nichts anderes, als die äußere Repräsentantin der Unendlichkeit in den Beziehungen des Selbstbewußtseins, aber keineswegs so, daß eine bestimmte Correspondenz zwischen dem Einzelnen in dem einen und dem andern wäre. Fassen wir die Sache geschichtlich und vergleichen die Musik verschiedener Völker auf untergeordneten Stufen der Kultur, so ist immer eine Analogie zwischen der besondern Art ihrer musikalischen Production und der besondern Richtung ihres Selbstbewußtseins, d. i. ihrer natürlichen geistigen Temperatur. Die Völker von kriegerischer Neigung haben eine andere Musik, als diejenigen von dissoluter Neigung, und dies ist vom Klima weit weniger abhängig, als von der innern Lebensrichtung. Ebenso finden wir die verschiedenen Grade der Ausbildung des Selbstbewußtseins im Zusam-

menhange mit der Art der musikalischen Composition. Fragen wir nun von hier aus aber nach der Wirkung der Musik, so kann die Musik ihrer Erscheinung nach nichts anderes wollen, als das Bewußtsein, wovon sie selbst ausgeht, allgemein zu machen und ihre Productivität zu erregen.

Dies führt wieder auf jene arithmetische Theorie; wir können uns nämlich eine musikalische Composition denken, die vollkommen tadellos ist in Beziehung auf alles, was mit jenen arithmetischen Regeln zusammenhängt, Consonanzen, Dissonanzen und deren Auflösung, so wie, daß dieselbe auch mit mechanischer Virtuosität durchgeführt wird, sie macht aber doch keinen Eindrukk; dagegen eine andere, die in jener Beziehung viele Fehler hat, und sie macht doch einen ungeheuern Eindrukk. Hier ist also ein solches Kunststükk gemacht, und wir bewundern darin selbst die Genauigkeit, aber es lag nicht zu Grunde, was wir beim andern haben, — die eigentliche Richtung auf die musikalische Production, in der wir uns der Beweglichkeit des menschlichen Selbstbewußtseins bewußt werden. Aber der Wechsel, wie sich dieses zeigt, kann bei jedem ein anderer sein; allerdings so, daß ein gewisser Character unmittelbar da ist, aber nicht so, daß das Einzelne sich bestimmen ließe. Aber je vollkommener im ganzen Umfange die Beweglichkeit des ganzen menschlichen Lebens erscheint in der ganzen Mannigfaltigkeit und Aufeinanderfolge der Töne, desto mehr ist die Idee der Musik erreicht. — Wenn wir uns nun die eigentliche specifische musikalische Richtung nicht anders aneignen können, als nach der Analogie mit allem Bisherigen durch die Richtung auf freie Productivität in dem Organ der Stimme mit allen möglichen Erweiterungen im Einzelnen, mit Beziehung der Bewegungen des Selbstbewußtseins auf das individuelle geistige Leben, aber nicht in der bestimmten Beziehung des Einzelnen auf das Einzelne, sondern des Ganzen auf das Ganze, d. h. jede beliebige Reihe und Zusammenstellung von Tönen auf die Beweglichkeit, nicht auf ein-

zelne bestimmte Bewegungen bezogen, so können wir freilich wieder von diesem Allgemeinen aus immer weiter in das Einzelne gehen, aber so wie man nun den Ton gleichsam in einer bestimmten Reihe von innern Bewegungen in der musikalischen Composition wieder finden will, so muß man von dem Rhythmus ausgehen, und den Wechsel der Töne selbst unter diesen Gesichtspunkt des Rhythmus stellen, und zwar meine ich dies so. Folgt man einer Reihe von Tönen, d. h. einer Melodie, wie sie entweder in den als singbar gegebenen Intervallen fortschreitet, oder auch in Sprüngen von verschiedener Form von dem Höchsten zum Tiefsten dahin geht, so ist hier der Rhythmus des Tonwechsels, denn die Intervallen lassen sich auf Bewegungen zurükkführen und sie sind ein Wechsel der Bewegung. Wenden wir dies an auf die Verständlichkeit der Musik, die von der Rede begleitet wird, und wie sie für sich besteht, so liegt dies nicht darin, daß hier die dichterische Rede gegeben ist, sondern daß etwas anderes Objectives gegeben ist, das sich für sich fassen läßt, und worauf die Musik bezogen ist. Behandeln nun verschiedene Musiker dasselbe Gedicht, so ist immer einige Aehnlichkeit in den Rhythmen und der Bewegung, aber einige Aehnlichkeit in dem Thema ist etwas Zufälliges, auch wenn sie sich häufiger vorfindet. Denken wir uns eine Musik, deren Gegenstand im Kirchenstil liegt, so können da ebenfalls sehr schnelle Töne in der Aufeinanderfolge derselben vorkommen, wiewohl eigentlich eine gewisse Langsamkeit vorherrschend ist; aber ist die Musik rein, so enthalten diese schnellen Töne keine großen Sprünge in den Intervallen, sondern die Töne sind sich nahe stehend, so daß sich das Ganze als eine Einheit darstellt, und als ein langsamer Ton aufgefaßt werden kann. Auf diese Weise kommen wir nun auf eine genaue Analogie zwischen der Musik und der Mimik, so daß wir bestimmt den Character der Musik unterscheiden können in Beziehung auf die Verständlichkeit derselben, als Bestimmtheit dessen, was hervorgebracht wird in der die Worte begleitenden Musik als Vocal-

und Instrumental-Musik, und in der für sich bestehenden Musik. Das Princip in beiden ist aber dasselbe. Denn so wie man in der begleitenden Musik etwas anderes darstellen will, als das, was in dem Gange der Vorstellungen mit ausgedrükkt ist, so entsteht das, was man Malerei nennt, und dies ist eine Ausartung. Wie nun aber die Musik überhaupt einen ungleich größern Kreislauf hat, ehe sie von dem Punkt an, wo sie Kunst wird, in das unmittelbare Gebiet des Lebens zurükkkehrt, so lassen sich hier auch bestimmtere Verzweigungen unterscheiden, und die Verschiedenheit tritt in bestimmtere Gruppirungen auseinander.

Wir haben gesagt, — um zunächst das Ganze in einer allgemeinen Uebersicht zusammenzufassen, — daß die begleitende Musik als Kunst, wie sie von dem Kunstlosen ausgeht, sich zunächst anschließe an die Neigung zum gemessenen Ton, die schon in der Sprache liegt, dagegen der Anknüpfungspunkt für die selbstständige Musik sei nur in denjenigen Naturlauten, welche nicht mit der Sprache zusammenhängen. Davon ausgehend, finden wir schon, daß alles, was wirklich als ein eigentlicher Zweig der Kunst soll angesehen werden, auch als eine allgemeine Function vorkommen muß, wenngleich in den größern Massen und bei vielen nur in Form der Receptivität; aber die Unterscheidung zwischen Künstler und Auffassenden entsteht erst bei der größern Entwikkelung. Daß aber jede Rede, die nicht rein nach der Wissenschaft zu liegt, d. h. die nicht reine Vorstellungen mittheilen will, sondern nur Vorstellungen als Zeichen innerer Zustände, das momentane innere individuelle Leben auszudrükken, — immer schon eine Neigung zum gemessenen Ton hat, dies ist der Uebergang zu dem Gesange, sei es, daß diese Bewegung mehr passiv, d. h. eine Empfindung ist, oder mehr activ, d. h. Richtung auf eine Thätigkeit. Dasselbe wird in dem Gebiete der Rede selbst die Neigung zum Versmaaß, welches eben dem vollkommen gemessenen Tone entspricht. Ebenso enthält jeder von jenen Naturlauten, die innere Zustände ausdrükken, schon eine

Richtung auf den gemeſſenen Ton, und immer zugleich auch auf die Modulation, als der Differenz von Höhe und Tiefe in dem gemeſſenen Ton. Wenn dies hier herausgehoben wird, und bei dem vorigen nicht, ſo iſt dies nur ſo zu verſtehen, daß hier, wo Beziehung des Tons auf das Wort nicht ſtattfindet, der Ton ſelbſt die ganze Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, wogegen in dem andern Fall das Wort dominirt und der Ton nicht ſo beſtimmt bemerkt wird. Aber freilich iſt beides immer verbunden, die Richtung auf den Rhythmus und auf die Modulation, obgleich in verſchiedenem Verhältniß. Hier tritt nun gleich die Erfahrung ein, daß der Umfang der Stimme ſich mit der Richtung auf den gemeſſenen Ton erweitert. Vergleichen wir unſer gewöhnliches Sprechen, ja ſelbſt das rhetoriſche in einem zuſammenhängenden öffentlichen Vortrage mit dem bewegteren, welches auf eine momentane innere Gemüthsbewegung zurükgeht, ſo werden wir zwiſchen beiden eine Differenz des Umfanges finden in Abſicht der Höhe und Tiefe, und dieſe erweitert ſich zugleich mit der Richtung auf den gemeſſenen Ton. Nehmen wir dazu jenes über die qualitative Differenz der menſchlichen Stimme Geſagte, vorausgeſezt den gemeſſenen Ton, ſo zeigt ſich zugleich, wie in keiner einzelnen menſchlichen Stimme für ſich allein der ganze Umfang gegeben iſt, ſondern nur in den Organen der verſchiedenen Geſchlechter und Alter; und wie auch außerdem ſelbſt ſchon eine qualitative Differenz in der einzelnen Stimme liege. Denn nehmen wir die vier feſtgeſtellten Stimmen des Discant, Alt, Tenor und Baß, ſo unterſcheiden ſie ſich allerdings, haben aber doch auch eine gewiſſe Anzahl Töne gemein, allein auch hier tritt die qualitative Differenz der Töne ſo beſtimmt ein, daß derſelbe Ton von verſchiedenen Stimmen durchaus nicht daſſelbe iſt, denn anders klingt er im Alt, anders im Discant, Tenor oder Baß. Dieſe gegebene Differenz trägt ſich auch auf die muſikaliſchen Inſtrumente über; denn wäre in dieſen nicht auch ein qualitativer Unterſchied, ſo wäre ihre Mannigfaltigkeit etwas

Verkehrtes und ihre Erfindung unnüz, und sie würden insgesammt die Stimme nur in Höhe und Tiefe erweitern, wozu ein Instrument genügen könnte. Es sondert sich aber diese qualitative Differenz derselben am einfachsten in die der Blase- und Saiten-Instrumente, die sich fast überall unter den Völkern so findet. Fragt man, worauf diese Differenz beruht, da doch der Ton selbst dasselbe ist, nämlich die schwingende Bewegung der Luft, so kann es nur im Verhältniß des Organs zu diesen Bewegungen liegen. Betrachten wir ein Blase-Instrument, so sezt dies ursprünglich der Mensch in Bewegung, aber nicht durch die Stimme, sondern durch den Hauch; das Instrument ist da der schwingende Körper, bewegt sich aber nicht selbst, sondern durch den Hauch des Menschen, und dann bewegt dies beides die äußere Luft, und aus diesem Zusammensein entsteht der Ton. — Dagegen beim Saiten-Instrument bewegt der Künstler den schwingenden Körper unmittelbar, und diese Bewegung theilt sich der Luft mit. Nun sezt sich ebenfalls, wiewohl noch nicht daraus folgt, daß dies absolut in der Natur liege, sondern nur, daß man ursprünglich von der menschlichen Stimme ausging, in den einfachen Instrumenten die Differenz der vier Stimmen fort, eben sowohl nach der verschiedenen Richtung auf Höhe und Tiefe, wie nach der verschiedenen Qualität des Tons. Nimmt man z. B. die aufeinanderfolgende Reihe der Saiten-Instrumente, die Violine, die Bratsche, Cello und Baß, so hat man wieder die vier Stimmen. Alle diese Organe sind die reine Schöpfung des Menschen, und es ist nichts da, was einen ähnlichen Ursprung hätte wie die Erfindungen der gebundenen Thätigkeit, und es entsteht daraus nichts für das Leben, sie sind nur für die Productivität des Tons; daraus sehn wir die natürliche Fülle dieser eigenthümlichen Richtung, die sich in eine solche Mannigfaltigkeit von wahren Schöpfungen ergossen hat.

Wenn wir aber noch einmal betrachten, wie man einseitig so leicht voraussezt, daß die Richtung des Individuums auf

Mittheilung überhaupt eine logische sei, und doch gestehen müssen, daß alle musikalische Darstellung an sich nur ein Minimum von logischem Gehalte habe, so liegt in dieser Thatsache eigentlich eine gewaltige Widerlegung dieser Behauptung, und es folgt, es muß eine ungeheure Intensität in dieser Richtung des menschlichen Geistes sein, sich rein in seiner Beweglichkeit darstellen zu können, abgesehen von allem Logischen. Nun ist es auch eine Erfahrung, die sich oft genug findet, daß diejenigen, die sich auf eine exclusive Weise mit den bildenden Künsten beschäftigen, und diejenigen, welche in der eigentlichen logischen Thätigkeit leben, d. h. die reflectirenden und speculativen Menschen, wenig Empfänglichkeit für die Musik haben; und wenn wir beides zusammenstellen und sagen, in der bildenden Kunst ist die Richtung auf das Bild, d. i. die Objectivität des Einzelnen und in der andern die Richtung auf den Gedanken als die Objectivität des Allgemeinen, so geht dieses sehr auseinander in der Richtung auf das Vorstellen im Allgemeinen und das Bilden im Einzelnen, und beide sind wieder different von der Richtung auf innere Beweglichkeit. Hierin liegt zugleich der Keim von der Rechenschaft, die wir uns geben können von dem ganzen Gange der Musik. Denn fragen wir, was ergreift sie eigentlich, und womit hat sie es überwiegend zu thun, so kommen wir nur auf dies zurück, immer sind es nur die innern Zustände als solche, nämlich das geistige Einzelleben in seinem Wechsel und in dem ganzen Umfange seiner Beweglichkeit, welches sie darstellt. Wir unterscheiden dabei ebenfalls zweierlei Hauptrichtungen, nämlich das *Bewegtsein von einem geistigen* und das *Bewegtsein von einem sinnlichen* Impuls aus, und dies ist zugleich die Haupteintheilung der ganzen musikalischen Richtung. Wenn die erstere Seite der musikalischen Darstellung, welche sich den rein geistigen Bewegungen zuwendet, überwiegend die *religiöse Musik* oder der *Kirchenstil* genannt wird, so muß man dies ja nicht in zu enge Grenzen einschließen, sondern dabei an die

theocratische Form des Religiösen denken, indem nämlich das Politische, welches ebenfalls ein geistiger Impuls ist, auf gewissen Stufen auch mit dem Religiösen auf das Innigste verbunden ist. Daher ist es ein Instinct, daß die größten Musiker auf diesem Gebiete an jenes theocratische Princip der Vereinigung des Religiösen mit dem Politischen halten; so wie auf der andern Seite, wenn wir unsere Zeit denken, wo die Trennung zwischen dem Religiösen und Politischen fast vollendet ist, immer doch, wo ein politischer Gegenstand von der Musik behandelt wird, auch das Religiöse dabei als begleitend erscheinen wird. So wie wir uns nun von dem Gemeinsamen zurükk auf das Einzelne wenden, so können wir nicht leugnen, daß die rein geistigen Impulse ein Heraustreten des Einzelnen nicht dulden, sondern die Richtung auf das Gemeinsame fordern; wo dagegen Einzelnheit gegen Einzelnheit tritt, da ist diejenige Musik, die es mit den sinnlichen Bewegungen zu thun hat. Die Beweglichkeit des Einzellebens durch die geistigen Impulse stellen wir freilich höher, aber wenn wir dies auf die Musik anwenden, so kann dies nur mit Vorsicht geschehen, und wir können nicht derjenigen Musik, welche den größern Gegenstand darstellt, deshalb einen größern Werth beilegen, sondern welche die Beweglichkeit der Seele in dem rhythmischen Tanze der Töne vollkommener ausdrükkt, deren Werth ist der größere. Aber die Differenz selbst ist sehr bestimmt, nur daß die gewöhnliche Bezeichnung durch Kirchen- und Kammerstil etwas unbestimmtes und ungeschikktes hat, und es ist die größte Differenz auch in Beziehung auf alle Gesezе der musikalischen Production. Eins fällt jedoch gleich auf als Differenz zwischen beiden, nämlich eine gewisse Neigung, den Kirchenstil nicht rein zu halten, sondern Elemente des andern hineinzutragen, wogegen das Umgekehrte bei der Musik, die das Sinnliche zum Gegenstande hat, nicht vorkommt. — Achten wir auf den eigentlichen Grund, so ist darin zugleich der eigentliche Keim zu dem enthalten, was in der Musik ebenso Ausartung

iſt, wie in dem mimiſchen Gebiete, und was wir uns noch deutlicher zu machen haben.

Wir haben die Muſik eingetheilt in ſelbſtſtändige und an das Wort gebundene, und ſodann wieder nach jenen zwei Stilen. In beiden Beziehungen iſt ein Fortſchreiten vom Einfachen zum Zuſammengeſezteren, aber nicht nur ſo, daß die Gegenſäze immer auf gleiche Weiſe gehalten werden, ſondern wie es auf der einen Seite Uebergänge giebt zwiſchen dem Kirchen- und Kammerſtil, ſo giebt es auch Zuſammenſezungen von der an das Wort gebundenen Muſik mit der ſelbſtſtändigen. Wir dürfen hierbei niemals vergeſſen, daß alles, was in das Einzelne und Beſtimmte eingeht, als das Poſitive erſcheint, wovon wir nicht mehr das Genetiſche auffinden können, ſondern die Vermuthung aufſtellen, daß ſich vieles bezieht auf den Nationalcharacter, und anderes auf das, was ſich als urſprünglich phyſiologiſches Element geltend macht; ſo trägt z. B. unſere gegenwärtige Tonleiter ein poſitives Element in ſich, weil wir unter allen möglichen Tönen nur gewiſſe annehmen, und was dazwiſchen iſt, ausſchließen. Unſer Ohr iſt nun an dieſe Tonleiter gewöhnt; das Meiſte aber von dieſer poſitiven Form hat einen nationalen Urſprung, und dieſe Rükkſicht müſſen wir auch hier noch verfolgen; wir ſind aber noch gar nicht auf einen ſolchen Punkt in der allgemeinen Anſchauung dieſer Kunſt gekommen, daß dies genügend geſchehen könnte. Man ſtellt hier gewöhnlich als den größten Gegenſaz auf den zwiſchen der antiken und modernen Muſik; es tritt dieſer Unterſchied auch ſehr ſtark hervor, und es iſt eine der wichtigſten Aufgaben für die Geſchichte der Muſik, zu zeigen, wie ſich dies entwikkelt hat, und das eine aus dem andern entſtanden iſt. In der antiken Muſik trat offenbar die Harmonie ſehr zurükk *); ſie hatte aber zugleich

*) In dem urſprünglichen Heft ſagt Schleiermacher hierüber: „Bei den Alten war die Harmonie ganz zurükktretend, nicht nur weil ihnen die zuſammengeſezten Inſtrumente fehlten, denn die Hauptgegenſäze hatten ſie doch,

auch andere Tonarten, und es ist nicht zu läugnen, die Entwikkelung des harmonischen Elements hat in dieser Beziehung auf der andern Seite eine Verwirrung hervorgebracht. Die Alten hatten eine größere Mannigfaltigkeit von Tonarten, von denen sie jeder einen bestimmten Character zuschrieben. Bleiben wir bei dem stehen, was sich hierüber in den Schriften des Plato findet, und lassen wir die, welche er als zu weichlich und die Sinnlichkeit erregend oder zu rauh verwirft, so zeigen sich hier so genaue Bestimmungen, wie wir sie gar nicht machen können. Bei uns ist die Verschiedenheit der Tonarten nur auf Dur und Moll zurükkzuführen, denn unsere verschiedenen Scalen in den-

---

sondern auch weil sie der Indication der Stimmregister nicht folgen konnten, indem es ihrer Lebensweise widersprach, beide Geschlechter zu einer Kunstübung zu vereinigen. In dem Complerus aber von Melodie und Rhythmus herrschte wieder der Rhythmus vor, welcher sich wieder dem zusammengesezten rhythmischen Ganzen der Poesie anschloß, und von dieser Verbindung durfte die Aufmerksamkeit nicht zu sehr durch die Melodie abgelenkt werden. Die Dichter sezten meist die Sachen selbst, daher der Dichter auch in der Musik zu erkennen war. Bei uns ist der Tonsezer ein anderer, und bei der Ungewißheit, ob etwas gesezt werden wird, richtet sich der Dichter nicht genug darauf ein. Daher muß auch der Tonsezer mehr die Musik an sich geltend machen, und bringt seinen leicht zu erkennenden Stil hinein. Bei den Alten war ferner die Art dieser Verschiedenheit weit mehr ethnographisch vertheilt. Wenn man bei uns von deutscher, italienischer und französischer Musik redet, so ist dies mehr eine Verschiedenheit der Schule. Der Kirchengesang soll zwar eine Brükke sein in die antike Musik; viele Weisen sind noch aus den Zeiten der Völkerwanderung. Allein die Musik ist wahrscheinlich von dem Christenthum eben so ursprünglich verändert worden, als die Poesie, da es von den untern Klassen ausging, wo es sich also mehr an das volksgemäß natürliche anschließen mußte, als an das kunstgemäß durchgebildete, was aber schon verfallen war. Auch stimmen die angeblich lydischen, mixolydischen Weisen unserer Choräle nicht mit dem von den Alten angegebenen Character jenes νόμος überein. Endlich wendet sich auch hier an der allgemeine Character, daß heiliger Styl und leichter Styl nicht so streng auseinander treten. Der mythologische Cyclus, auf dem dies vorzüglich beruht, wirkt in der Musik zwar nicht unmittelbar, wohl aber durch die Verbindung mit der Poesie. Die Anlage zu einem solchen Gegensaz war in dem Gegensaz des Dorischen und Jonischen (lezteres phrygisch und lydisch) gegeben, ist aber nicht reif geworden.

selben haben nicht eine solche Bedeutung. Nun ist aber das harmonische Element der Grund, warum die Schlüssel der alten Tonarten uns nicht befriedigen, und eben deshalb sind die Tonarten bei uns in dieser Differenz nicht fixirt, ebenso ist auch ein Zusammentreffen des Tons mit den geistigen Bewegungen, welche dargestellt werden sollen, keineswegs in diesem musikalischen Gegensaze festgehalten, und es ist die Einheit des Ganzen nicht an die Glieder dieses Gegensazes gebunden, was sich darin zeigt, daß in allen größern musikalischen Compositionen auch die mannigfaltigsten Uebergänge stattfinden.

Bleiben wir bei der modernen Musik stehen, von der wir allein genauere Kenntniß haben, da auch diejenigen, welche am meisten von der alten Musik wissen, nicht im Stande sein würden, etwas im Geiste der Alten zu componiren, was die Wirkung hervorbrächte, welche die Alten von ihrer Musik rühmen; — so hat sich die moderne Musik erst höher durchgebildet zu einer Zeit, welche auch schon die nationale Differenz mehr anfing zu verwischen. So wie sich die Musik ursprünglich ausgebildet hat unter der Herrschaft des Christenthums, so mußte die religiöse Poesie überhaupt viel weniger von einer nationalen Differenz an sich tragen, und es bleibt nur der Gegensaz zwischen orientalischer und occidentalischer Kirche übrig; aber dieser ist zugleich ein quantitativer, denn die orientalische Kirche ist in der Ausbildung der Musik sehr zurükk geblieben, und wenngleich sie dafür noch manches hat von der Musik der Alten, so ist dies doch nicht von der Art, daß es unsere Kenntniß von dieser bis zur Praxis fördern könnte, da die Musik der orientalischen Kirche sich in den einfachsten Formen hält. — Anders ist dies mit dem geselligen Stil, wo die Tanzmusik das ursprüngliche ist, und sich auch in dem Volkstanze das Nationale characteristisch ausgeprägt findet. In dieser Beziehung findet sich auch der größte Gegensaz zwischen dem germanischen und slavischen, von denen sich in jenem wieder eine untergeordnete Differenz des nördlichen und südlichen

oder des eigentlich germanischen und des romanischen ergiebt, von welchem wieder das Italienische und Spanische das Bedeutendste ist.

Wenn wir in eine weitere Auseinandersezung eingehen wollen, so müssen wir damit anfangen, die beiden Stile erst von einander zu unterscheiden. Der natürlichste Gang ist, da anzufangen, wo wir am unmittelbarsten die Musik mit der Mimik zusammen finden, und dies ist die Verbindung der Musik mit der Orchestik, welche dem geselligen Stil angehört. Bei diesem Verhältniß ist offenbar der Rhythmus das Vorherrschende, indem er die Bewegung regiert; das Melodische dagegen ist das Untergeordnete, und gewissermaßen darauf zurükkgeführt. Denkt man sich hier entgegengesezte Bewegungen, so würde ein melodisches Herabsteigen in der rhythmischen Arsis und ein melodisches Hinaufsteigen in der rhythmischen Thesis nur Verwirrung hervorbringen; denn da die Musik die Bewegung leitet, und die Differenz ihrer Theile die verschiedenen orchestischen Reihen sondert, worin das Rhythmische überwiegt, so dient auch hier die Melodie, die Bewegung in Ordnung zu halten, indem sie dazu hilft, sie in dem Gedächtniß zu bewahren, so daß nichts vorkomme, was dieselbe stört. Das harmonische Element der Musik tritt in dieser Beziehung so sehr zurükk, daß ebenfalls nur das Allereinfachste der Harmonie stattfinden darf, was auch keineswegs so herausgehoben werden darf, daß es die Aufmerksamkeit von Rhythmus und Melodie ab und auf sich selbst ziehe. In diesem strengen Gebundensein an das Orchestische sind diese ersten Anfänge der musikalischen Entwikkelung im geselligen Stil der Volkstänze dasjenige, was eine Hinneigung hat zu dem strengen Stil, wegen der Einfachheit und der Regel, die unmittelbar an der Bewegung festhält. Darin zeigt sich aber zugleich ein gewisser Mangel an Selbstständigkeit der Kunst, und man kann sagen, diese Gattung steht noch in der Mitte zwischen der freien Selbstständigkeit der Kunst an sich, d. h. dem Auftreten

des Tones als das das Ganze Leitende und Producirende, und der Abhängigkeit von etwas anderem in der Form der gebundenen Thätigkeit; deswegen, weil hier ihr Zwekk ist, die Bewegung des Tanzes in ihrer Regelmäßigkeit sicher zu stellen. Je mehr sie sich nun davon löst, desto freier tritt sie hervor. Das Musikalische des Volkstanzes z. B. besteht, wie natürlich, aus einzelnen Säzen, die den einzelnen Reihen der Bewegung entsprechen, und ein solcher Saz muß zugleich melodisch-einfach und leicht faßlich sein. So wie man aber einen solchen Saz in der musikalischen Composition als Thema behandelt und variirt, so tritt hier das Losgerissensein von der Verbindung mit dem Orchestischen ein, bringt aber die Verständlichkeit, die darin liegt, in das selbstständige Auftreten der Musik hinüber, und bewegt sich selbst darin in größter Freiheit. Dieses ist Schlüssel zu einem bedeutenden Theil der musikalischen Entwikkelung. Es ist schon oben gesagt, wie man in der Musik für sich gar nicht eine Beziehung auf Vorstellungen suchen dürfe, aber es ist in dieser Beziehung zugleich ein Gegensaz aufgestellt worden zwischen der mit Worten verbundenen und der für sich selbstständigen Musik. Denkt man sich die musikalische Empfänglichkeit sich erst entwikkelnd in einem Volke, so kann noch nichts anderes entstehen, als Musik, welche die Worte, und Musik, welche die mimische Bewegung begleitet, aber dies wird der Anknüpfungspunkt für die freie Selbstständigkeit der Musik. Die Behandlung eines Thema in einem Tanze oder einem volksmäßigen Liede hat Verständlichkeit auch für ein minder geübtes Ohr; indem nun dieses zur Basis einer musikalischen Composition gemacht wird, so erhält dadurch die freie Musik einen Wiederschein von der Verständlichkeit, welche die an das Wort oder die Bewegung gebundene enthält. Dieses ist zugleich die Regel für die größte selbstständige Composition in der reinen Instrumentalmusik, und man verlangt immer, daß ein solches Ganze in seinen wesentlichen Haupttheilen sich auf einfache Säze zurükkführen lasse, in denen es wiederkehrt, wenn-

gleich die ganze Entwikkelung des musikalischen Sinnes und ein geübtes Ohr dazu gehört, dieses zu erkennen.

Dies versteht sich aus den ersten Anfängen. Die besondere Begeisterung für die Masse ist immer zuerst im Zusammenhange mit orchestischen Bewegungen; aber je nachdem die Verständlichkeit im Volke größer ist oder geringer, entwikkelt sich von da aus die Kunst in größern oder kleinern Cyclen. Denkt man sich das orchestische Thema vom Tanz sich lösend in freier Musik, so hört die Strenge der Regeln auf, die für die Tanzmusik sind, und es entwikkelt sich die ganze Freiheit der musikalischen Composition im geselligen Stil. Betrachtet man die verschiedenen Formen, was aber freilich in das Positive hinüberführt, welches nur verständlich wird, wenn man ins Technische geht, was wir jedoch nicht behandeln, so muß man sich an die Fortschreitung halten, wie sich in den entwikkelten Beziehungen der Composition der Zusammenhang mit dem einfachen Thema der orchestischen Musik verfolgen läßt, da nämlich die größere Verständlichkeit einer solchen Musik sich findet in der Analogie mit der orchestischen Musik, und je mehr sie sich davon entfernt, sie dann auch desto mehr davon wieder verliert. —

Gehen wir auf einen andern analogen Anfangspunkt, so ist die Musik auch in Verbindung mit der ersten Volkspoesie als Begleitung des Volksliedes, dieses aber auch in ursprünglicher Verbindung mit dem Tanze. Alle lyrischen Gedichte, die mit dem Ausdrukk Balladen bezeichnet werden, sind eigentlich solche, die mit dem Tanz zusammen sein, und zum Tanz gesungen werden sollen. Darin ist schon das Analogon zu der größern musikalischen Composition, nämlich der Oper, die auch Verbindung von Gesang, Tanz und Musik ist, und also ihr Element schon in den ersten Entwikkelungen hat; so daß, wenn man von einem andern Gesichtspunkt aus diese ganze Kunstgattung als unnatürlich ansieht, man dieselbe nur auf dieses Element zurükkzuführen braucht, um zu zeigen, wie einseitig diese

Ansicht ist. Hier sehen wir auch schon die Differenz zwischen den beiden Tonarten entwikkelt; hat ein Lied einen überwiegend schwermüthigen Character, so eignet sich dies in seiner musikalischen Begleitung für das Moll, und wenn es einen überwiegend heiteren Character hat, für das Dur. Anders als so vermittelt darf man sich aber die musikalische Begleitung des Gesanges nicht denken; denn wollte sie sich noch an das anschließen, was in der Poesie Bild und Vorstellung ist, so würde sie ihren eigentlichen Zwekk verfehlen und in das Malerische ausarten, und so zwar im einzelnen Moment Verständlichkeit haben, selbst aber nicht musikalisch werden, was die musikalische Verständlichkeit des Ganzen nothwendig zerstören muß.

Von hier aus ist der Uebergang in die Selbstständigkeit der musikalischen Composition. Es läßt sich geschichtlich nachweisen, wie eine gewisse Beziehung stattfindet zwischen den Formen der lyrischen Poesie und den ersten Formen der selbstständigen Musik in einem Volke; allein je mehr sich die leztere entwikkelt, desto mehr verschwindet auch diese, jedoch giebt es immer noch Punkte, wo man diesen Zusammenhang festhalten kann. In der ursprünglichen Verbindung der Musik mit dem Gesange ist die Musik eben so dienend, wie in Beziehung auf die orchestischen Bewegungen; aber weil hier schon eine größere Differenz eintritt zwischen dem einzelnen Objectiven und dem, worauf die Musik eigentlich geht, nämlich die Beweglichkeit des Selbstbewußtseins, so ist auch hier schon eine größere Freiheit als dort, und die Musik als Begleitung des Gesanges ist nicht so strengen Formen unterworfen, wie in der Begleitung der Orchestik, weil da das Einzelne gar keine objective Bedeutung hat, während dagegen in der Poesie das Einzelne als Wort eine solche Bedeutung hat; daran darf sich nun die Musik nicht kehren, ist also nicht an das Einzelne gebunden, daher findet schon in dieser ersten Entwikkelung eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit statt. Wenn wir uns dagegen eine bestimmte Form des Tanzes denken, so

giebt es wohl auch zahllose Menuetten oder Walzer, allein die Differenzen sind da in sehr enge Grenzen eingeschlossen. Denken wir uns dagegen ein Volkslied, so kann es davon auch verschiedene Compositionen geben, wenngleich lange nicht so viel, wie bei einer Tanzform, aber die Verschiedenheit wird hier weit größer sein, weil die Musik nicht so der eigenthümlichen Form des Gedichtes zu entsprechen braucht, wie bei dem Tanz.

Wenn wir so von dem Lied und der Tanzmusik als den ersten Anfängen der begleitenden Musik ausgehend diese Entwikkelungsreihe der Musik verfolgen, so steigt dieselbe auf bis zu der Oper, als Maximum der an das Wort gebundenen Musik, das Größte hingegen der freien oder selbstständigen Musik ist die Symphonie, von hier aus sind die bestimmten Abstufungen zu betrachten. In der an das Wort gebundenen Musik sind aber zunächst zu unterscheiden die beiden Stile, und da kann freilich nicht die Oper überhaupt als Maximum angesehen werden, sondern was die Oper im geselligen Stil ist, das ist in dem religiösen das Oratorium, und indem wir beide ihren wesentlichen Theilen nach analysiren, finden wir in ihnen zugleich die Repräsentanten von kleineren dazwischen liegenden Gattungen. Das Lied in der Poesie, wie in der musikalischen Composition, kann beiden Stilen angehören. In der eigenthümlichen Ausbildung des modernen Stils finden wir hier gleich einen bedeutenden Unterschied, da das Kirchenlied, der Choral, wesentlich eine gemeinschaftliche Production ist, während das Lied hingegen als lyrische Composition wesentlich das Einzelne ausdrükkt, und daher in der Regel nur von einer einfachen Stimme vorgetragen wird. In Beziehung auf das Kirchenlied dagegen finden wir hier sogleich eine doppelte Praxis, bald ist der Vortrag des Gesanges einstimmig, wenngleich von der ganzen Gemeinde, dann aber harmonische Vollständigkeit in der Instrumentalmusik, bald aber findet Vielstimmigkeit des Gesanges in der Gemeinde statt, indem die Instrumentalmusik zurükktritt oder

ganz Null wird. In den ersten Anfängen des Liedes liegen beide Stile, der religiöse wie der gesellige, sich sehr nahe, und nur erst in der weitern Ausbildung desselben sondern sie sich auch weiter von einander ab. Mehrere von unsern bekanntesten Choralmelodien waren ursprünglich notorisch auf gesellige, ja sogar erotische Lieder componirt; z. B. die Melodie des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" ist ursprünglich auf das Liebeslied gedichtet — „Mein Geist will sich verlieren, daß du die Jungfrau zart;" — ferner die Melodie des Chorals: Wie schön leuchtet der Morgenstern, ist ursprünglich auf ein Liebeslied gedichtet, was so anfängt: „Wie leuchten doch die Aeugelein der allerliebsten Jungfrau mein." Dieses Ineinandersein der beiden Stile ist nun freilich ein unvollkommener Zustand, denn wo Gegensäze sind, da müssen sie sich spannen und bis auf einen gewissen Grad auseinander gehen. — Fragen wir nun, wie verhält sich in beiden Fällen die Musik zur Poesie, so läßt sich dies gar nicht entscheiden, ohne auf den Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik Rükksicht zu nehmen. Vom Anfange an war lyrische Poesie nie ohne Musik, und es sind da schon die beiden Formen des einzelnen Vortrags und des Chors vereinzelt oder zusammen. Ist nun wesentlich die Poesie des Liedes individuell, und drükkt also nur etwas einzelnes aus, so daß es nur von Einem kann vorgetragen werden, so ist die Vollständigkeit der Musik außerhalb des Gesanges in der Instrumentalbegleitung; ist dagegen die Poesie eine solche, daß sie kann von einer Masse vorgetragen werden, dann kann auch die musikalische Vollständigkeit in dem Gesange selbst sein. Soll sich dagegen die instrumentale Begleitung auch in dieses Gebiet fortsezen, so läßt sich das schwerlich denken, daß die Vollständigkeit sollte von der Masse ausgehen, und die Instrumentalmusik etwa eine Stimme vorstellen. Beide Formen sind daher nur so möglich, — Gesang einstimmig vorgetragen und harmonische Vollständigkeit durch Instrumentalbegleitung; wenn aber der Gesang

schon die harmonische Vollständigkeit selbst in sich trägt, so ist es natürlich, daß die Instrumentalbegleitung ganz zurücktritt, weil dann die Poesie schon die vollkommene musikalische Begleitung selbst hat. In dem religiösen Stil finden wir beide Formen, auf der einen Seite Compositionen nur für den Gesang und welche die musikalische Vollständigkeit in sich selbst tragen, und auf der andern Seite diejenigen Compositionen, welche Gesang mit Instrumentalbegleitung enthalten, so daß die musikalische Vollständigkeit nur in beiden ist. Bei uns in Deutschland ist immer nur die eine Eigenthümlichkeit des Chorals überwiegend, daß der Gesang nur einstimmig und die musikalische Vollständigkeit ganz in die Begleitung gelegt ist. Wenn wir nun sagen, die singende Masse ist hier die Gemeinde, und die Vollständigkeit der menschlichen Stimme ist nur in dem Zusammensein der vier Stimmregister, so scheint es offenbar, daß auch für den Gesang die Vierstimmigkeit postulirt wird. Der Streit darüber ist in unserer Zeit sehr stark geführt worden, aber am Ende ist jeder bei seiner Meinung und Praxis geblieben. Der Einstimmigkeit des Gesanges liegt dies zu Grunde, daß alle Differenz des Alters und Geschlechts in der Einheit der religiösen Stimmung soll zu Grunde gehen; dann kann die Vollständigkeit der Musik nur durch die Instrumente erreicht werden; wogegen in der Vielstimmigkeit des Gesanges das Bewußtsein der Differenz in dem Zusammenklange repräsentirt werden soll. Sehen wir aber auf die Praxis und berücksichtigen, daß in unserem Kirchenchoral dieselbe Melodie für sehr verschiedene Gedichte gehört, die nicht denselben Ton haben, so ist hier eine größere Freiheit im Unisono der Gemeinde; denn die Orgel kann nun die Melodie variiren und für jede Strophe abändern, auf der es der Ton verlangt, dies kann man aber von der Gemeinde, wenn sie vierstimmig singt, unmöglich verlangen. Compositionen, die ursprünglich nur für den vielstimmigen Gesang gemacht sind ohne Instrumentalbegleitung, nennt man Motette, und es ist da

die Begleitung überflüssig; dagegen bei dem, was in der religiösen Musik Chor heißt, da ist Vielstimmigkeit des Gesanges und Mannigfaltigkeit der Instrumentalmusik zugleich.

Sehen wir auf der andern Seite auf den geselligen Stil, so finden wir hier zuerst an das Lied anknüpfend, wo der Vortrag durch den Einzelnen das Ursprüngliche und dominirend ist, in der Form der Ballade mit Begleitung zum Tanz eine Zusammenfügung, nämlich Gesang durch den Einzelnen vorgetragen, und den Refrain durch den Chor. — Nun aber läßt sich auch eine dialogische Form des Lyrischen für die Musik denken, wie dies auch schon in der alten Tragödie gegeben ist, und da ist auch ein Zusammenwirken von einzelnen Stimmen in den verschiedenen Stimmregistern, entweder aller vier, oder zu zwei und drei; denn für jedes wieder liegt in der Instrumentalbegleitung die harmonische Vollständigkeit. Wo dann schon die Abwechselung stattfindet, daß bald die eine Stimme, bald die andere gegeben ist in der Identität der Begleitung, da haben wir schon einen größern Reichthum in der Art des Zusammenseins zwischen Vocal- und Instrumentalmusik. Dabei ist zugleich schon ein Uebergang zu dem Dramatischen. Ein solcher lyrischer Dialog muß immer auf Voraussezungen beruhen, und diese müssen bekannt und gegeben sein, oder sich gleich im Anfange der Ausführung unmittelbar selbst ergeben; darin hat er seine Beziehung auf eine Handlung und den Uebergang in das Dramatische. In diesem nun kommen dann alle diese Elemente zusammen, und es ist selbst die kunstgerechte Zusammenstellung dieser aller zu einem Ganzen.

Auf Seiten des religiösen Stils ist dieses Ganze das Oratorium, in welchem alle jene Elemente enthalten sind. Es kann gedacht werden unmittelbar sich bildend aus dem gemeinschaftlichen Gesange des Chorals und aus Wechselgesängen; und dies kommt auch vor in der alten Kirchenmusik, da haben wir schon die einzelne Stimme, den Wechsel der einzelnen Stimmen und

das Zusammensein der einzelnen Stimmen in dem Gemeindegesang. Davon unterscheidet sich aber noch der Chor in Vollständigkeit der Stimmen und zugleich Reichthum der Instrumentalmusik in der Begleitung. Für den Choral, wo Instrumentalbegleitung besteht, hat sich im Allgemeinen die Orgel die Herrschaft erworben, und allerdings ist dieses für den religiösen Stil der Musik ein besonders geeignetes Instrument. Aller Vortrag dagegen auf der Orgel von Musik im geselligen Stil ist Ausartung; denn die schnelle Bewegung und der schnelle Wechsel ist diesem Instrument nicht natürlich, weil ihre Töne nur in einer gewissen Zeit ihren richtigen und vollständigen Verlauf haben. Dem ungeachtet ist in der Orgel eine gewisse Einseitigkeit, indem sie zwar auf der einen Seite eine große Mannigfaltigkeit von qualitativ verschiedenen Tönen in den verschiedenen Stimmregistern hat, aber dennoch nur in allen ihren Stimmen den Blase-Instrumenten angehört, wenngleich sie nicht unmittelbar durch den menschlichen Athem in Bewegung gesezt wird. Auf der andern Seite sind lange Zeit in den Compositionen der religiösen Musik die Blase-Instrumente ganz verworfen worden, so daß im Choral allein die Blase-Instrumente in der Orgel, dagegen in dem Oratorium allein die Saiten-Instrumente angewandt wurden, was aber bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts stattfand, doch kann man nicht leugnen, ist in dem Oratorium die Verbindung beider Arten von Instrumenten ein Fortschritt, weil nur dadurch die größte Vollständigkeit erreicht wird.

Gehen wir auf das Gebiet der selbstständigen Musik, wie sie von der Poesie völlig entbunden ist, so haben wir als den natürlichsten Anfang die Musik, welche den Tanz begleitet, zu betrachten; diese ist aber nicht gebunden an das Wort, sondern an die orchestischen Bewegungen, denen sie dient, und die sie zugleich dominirt. Aber da es hier überwiegend Massen sind, welche in Bewegung gesezt werden, so ist die größere Mannigfaltigkeit der Instrumentalbegleitung das Natürliche, aber doch

war es nicht das Ursprüngliche. Wollte man aber fragen, ob der Anfang nicht ganz einfach gewesen sein müsse, und dies wäre der Vortrag auf einem einzigen musikalischen Instrumente, so läßt sich dies nicht leicht denken, und wo es sich findet, da ist es immer nur aus den andern herausgenommen. Hören wir ein einzelnes Instrument, so erscheint dies immer als Vorbereitung, Uebergang oder als einzelner Theil eines größeren Ganzen, aber nicht als Ganzes für sich, sondern da fordern wir gleich die musikalische Vollständigkeit, und indem wir diese nur in der Vollständigkeit der Harmonie anerkennen, und es nur wenige Instrumente giebt, die diese Vollständigkeit der Harmonie in sich tragen, — denn das sind immer diejenigen, welche eine Analogie haben mit dem Claviere, — aber alle anderen Instrumente dieser Mannigfaltigkeit entbehren, so erscheint uns dieselbe unmittelbar nur als abgelöst von dem Gesange. Daraus geht hervor, daß die Instrumentalmusik durchaus auf Vollständigkeit ausgeht, und daß das Vereinzelte darin niemals kann als Kunstwerk für sich angesehen werden; und so haben wir vielmehr eine vollständige Instrumentalmusik zu einem geselligen Tanze als das Ursprüngliche und Erste anzusehen. So sind wir zwar von der Poesie gelöst, aber befinden uns noch in der Duplicität des Stils. Fragen wir nun, ob es auch eine solche giebt in der Instrumentalmusik für sich oder nicht, so könnte man dies leicht verneinen; aber wenn wir uns an das erinnern, was wir von der Mimik gesagt haben, daß auch symbolische Handlungen und Bewegungen in das Gebiet der Orchestik gehören, indem die Besinnung dazwischen getreten ist, und da wir dies nur in dem Gebiete des Cultus finden, so giebt es daher auch eine reine Instrumentalmusik, die dem religiösen Stile angehört, und sich ursprünglich ganz analog an mimische Bewegungen anheftet. Dergleichen gab es überall in allen solchen Religionen, die eine Mannigfaltigkeit von symbolischen Handlungen hatten, Opfer, Umgänge ꝛc.; und so steht in beiden Stilen Instrumentalmusik in Verbindung mit

orchestischen Bewegungen. Im Gebiete des Christenthums haben wir dieses auch; denn denken wir uns den römischen Gottesdienst und eine stille Messe, so könnte diese eben so gut musikalisch begleitet sein, wie die wirklich gesprochene; offenbar müßte der Eindrukk verstärkt werden. Denn bedenken wir, wie in der Praxis der römischen Kirche das Wort in seiner Einzelnheit und als solches für die Gemeinde gar nicht verständlich ist, weil es in einer fremden Sprache vollzogen wird, so hat hier die Begleitung des Wortes für die Gemeinde schon den reinen Character der Instrumentalmusik.

Nun aber giebt es noch einen andern Uebergang von der die Poesie begleitenden Musik zur reinen Instrumentalmusik, nämlich die musikalische Begleitung prosaischer Worte, und diese ist sogleich wesentlich etwas anderes. Die Prosa postulirt nicht den bestimmten Rhythmus, die Musik aber kann sich desselben nicht enthalten. Gesang kann in Uebergängen schwinden, wie im Recitativ, und die musikalische Begleitung desselben sucht diese Uebergänge nachzuahmen, allein sie kann dies nur auf künstlerische Weise, nicht ursprünglich; denn wenn wir die einzelnen Instrumente betrachten, so sind diese an ihren eigenen Rhythmus gebunden, so wie wir aber die musikalische Begleitung der Prosa nehmen, so fallen die Worte aus dem Gebiete des Rhythmus heraus, und beides sondert sich; und dann entsteht die Duplicität der Form, daß beides zusammen ist und auch außer einander, d. h. die Worte können recitativisch vorgetragen werden, aber dann folgt auch eine gleiche Instrumentalmusik, welche sich dem anschließt, und ihre Verständlichkeit hat in Beziehung auf die Worte, wenngleich wieder aus der Unmittelbarkeit dieser Beziehung heraustretend. Dies ist der Fall im geselligen Stil, wie bei dem Melodrama, und ebenso in dem religiösen Stil, wo wir eine Masse von Instrumentalmusik finden, die sich an den Vortrag der Vocalmusik anschließt, aber auch ihre Verständlichkeit hat, ohne sich dann weiter an die Worte selbst zu binden. —

Je nachdem Saiten- oder Blase-Instrumente dominiren, hat nun die Composition einen andern Character; ebenso sind mehrere gleichtönende Instrumente einander gleichgeltend, oder eins dominirt vor den andern; jenes findet sich in seiner einfachsten, aber dabei zugleich vollständigen Form in dem Quartett, welches ein Zusammenwirken verschiedener Instrumente aus den vier Stimmregistern ist; in der größten Vollständigkeit finden wir aber dieses Zusammenwirken in der Symphonie, wo alle Saiten- und Blase-Instrumente concurriren können. Dies sind zugleich die beiden Hauptformen der Instrumentalmusik in ihrer Vollständigkeit. Vergleicht man beide mit einander, so trägt das Quartett mehr den Character der Verständlichkeit an sich, dagegen die Symphonie in der Mannigfaltigkeit der Töne die Unendlichkeit der Beweglichkeit des Selbstbewußtseins darstellt.

Es liegt aber in der Instrumentalmusik noch ein anderes Princip der Fortschreitung; nämlich in der ursprünglichen Verbindung mit dem Tanz ist ein Thema, ein bestimmter melodischer Saz von bestimmtem Umfange das Dominirende; daran schließt sich die freie Instrumentalmusik, als das Thema variirend, in den Variationen. Da ist immer noch eine gewisse Abhängigkeit der Instrumentalmusik von der Verbindung mit dem Worte oder dem Tanze, weil diese Themata gewiß nur orchestische oder lyrische Musik sind. Aus der Wiederkehr eines solchen Sazes läßt sich nun dieses Thema herausfinden, aber je mehr die Anzahl der Instrumente wächst, desto mehr verliert es sich darin, und nur für den Kenner, der Melodie und Harmonie zusammenfassen kann, bleibt es kenntlich. Kehrt das Thema so wieder, so hat es den Character des Strophischen; und so kann man eine Analogie verfolgen mit der lyrischen Poesie, die mit der Musik viel Aehnlichkeit hat, von Lied und Ode bis zur Dithyrambe, die jedoch keinen strophischen Character mehr hat. Was nun in den beiden Hauptgattungen die Gleichheit der Instrumente und die Unterordnung derselben unter sich betrifft in der

Art und Weise der Zusammensezung, dies geht in das Positive hinein. Nur dies eine sei hier bemerkt, was zur Bestätigung unserer allgemeinen Ansicht dient, daß in allen Compositionen der reinen Instrumentalmusik nach einem Zusammensein der verschiedenen rhythmischen Hauptformen gestrebt wird, nämlich in einer Aufeinanderfolge verschiedener Säze in ganz verschiedenem Tempo, was auf den verschiedenen Character der innern Bewegung zurükkgeht; das eine Tempo repräsentirt mehr das Heitere, Leichte, das andere das Gravitätische, Bedächtige, und man kann sagen, daß diese Formen eine gewisse Analogie haben mit der Differenz der Temperamente, also zurükkführen auf die Hauptformen des einzelnen Lebens, und das Selbstbewußtsein darin modificiren. Die Zusammensezung selbst dagegen ist Sache des Zeitgeschmakks, und dies ist ein Gebiet des zufälligen Wechsels, dem alle Darstellungsformen unterworfen sind. Wir können dies auf einen Begriff zurükkführen, der freilich außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes zu liegen scheint, aber doch darauf Einfluß hat. Wir haben bei der Mimik gesehen, daß auch die Drappirung mit zu diesem Gebiete des Mimischen gehört; da findet sich auch eine Differenz von Formen, die sich auf etwas bestimmtes zurükkführen läßt, aber auch einen bestimmten Wechsel in sich enthält, der in gewissen Zeiten bei einzelnen Völkern mit einer gewissen Schnelligkeit vor sich geht, während sich bei andern derselbe Typus lange erhält. Wo jener schnelle Wechsel herrscht, da bezeichnen wir dies durch den Ausdrukk der Mode. Diese erstrekkt sich auch in allen andern Kunstgebieten auf das, was man nur als positiv aufstellen kann; so auch in der Musik. Es giebt da viele Formen, die schon antiquirt sind, andere, die jezt gewöhnlich sind. Dies ist zufällig, aber auf die wesentlichen Differenzen läßt sich auch dieses Zufällige immer zurükkführen.

Hier ist noch die Ausartung der Kunst zu betrachten, allein bevor dies geschieht, müssen wir noch eine andere Differenz ins Auge fassen. Die specifische Begeistung für die Musik haben

wir bezeichnet als die überwiegende Richtung des freien Selbstbewußtseins auf den Ton; im musikalischen Künstler muß es eigentlich immerfort tönen, und alles muß ihm Ton werden, was ihn bedeutend bewegt. Dies innere Tönen ist aber zugleich ein inneres Hören, es producirt sich nicht äußerlich bei ihm durch die Stimme, und wird auch nicht durch das Ohr aufgenommen, sondern es ist das leise und zugleich organisch in seinen innern Entwikkelungen vorhandene Bewegliche. Aber in diesen innern Productionen müssen auch die Gesezе des Tons walten, und eine innere Uebereinstimmung mit dem, was überhaupt die organischen Lebensbewegungen im Menschen leitet, mit den Gesezen des organischen Lebens, wie wir dies auch gleich anfangs aufgestellt haben. Fragen wir nun, was in diesen rein innern Productionen der Hauptpunkt von beiden ist, die Stimme oder das Ohr, so erscheint dies leicht als eine unnüze Spizfindigkeit, allein sie hat einen sehr bedeutenden Einfluß; denn es läßt sich, hiervon ausgehend, weiter fragen, welches der musikalische Künstler sei, ob derjenige, welcher etwas äußerlich hervorbringt durch Stimme und Instrument, oder derjenige, welcher nur die Töne schafft für das Ohr; und der leztere ist gerade der Componist. Dieser kann nun seine Schöpfungen gerade so für das Auge sichtbar machen, wie der Redner und Dichter, ohne daß er sie dadurch selbst lautbar macht; aber allerdings, damit sie da seien und wirklich lautbar werden, bedarf es solche, die sie lautbar machen. Und fragt man daher, ist hier der eigentliche Künstler der Tonsezer, oder der Spieler und Sänger, oder beides, so wird niemand Bedenken tragen, den Tonsezer selbst für den eigentlichen Künstler anzuerkennen, denn die Virtuosität der Sänger und Spieler hat ein überwiegend mechanisches Princip; und denken wir uns, wie einer sehr gut ein musikalisches Instrument handhaben kann, aber wie das, was er producirt, sich nicht über das Mittelmäßige erhebt, oder aus anderem zusammengesezt ist, so werden wir einen solchen für keinen eigentlichen Künstler anerkennen. Gehen

wir daher auf unsere erste Frage zurükk, so würde, wenn in den innern Productionen die Stimme die Hauptsache wäre, ein widersprechendes Resultat eintreten, so daß mithin vielmehr das Ohr als das Dominirende erscheint; und es ist der, welcher für das Ohr schafft, der eigentliche Künstler, und er kann den eigentlichen Vortrag des Hörbaren andern überlassen. Ist dagegen der Virtuos auf einem Instrumente zugleich Componist, so ist er als Componist der eigentliche Künstler, aber als Virtuos ist er nur das Organ des Künstlers. Halten wir dieses fest, so ergiebt sich daraus sogleich der Begriff von Ausartung der musikalischen Kunst; wenn nämlich das Verhältniß sich umkehrt, und der Componist ein Organ des Virtuosen wird, so muß dies als Ausartung erscheinen. Das Verhältniß des Componisten zum Virtuosen ist freilich nichts einfaches, vielmehr etwas sehr zusammengesezтes. Denken wir uns z. B. einen Künstler, der eine Oper componirt, so wird dies nicht in das Blaue hinein geschehen dürfen, denn sonst kann dieselbe, so vortrefflich sie auch sein mag, nicht aufgeführt werden. Wenn wir nun zuweilen vernehmen, daß der Componist diese oder jene Rolle für diesen oder jenen Sänger gesezt habe, so möchte ich dies nicht als Ausartung bezeichnen, vielmehr hat der Künstler sein Kunstwerk nicht aufs Ungewisse componirt, sondern für eine bestimmte Gesellschaft von Virtuosen, deren Mittel er überdacht hat, so daß jede Stimme und jedes Instrument des Orchesters sich in seiner Vollkommenheit zeigen kann, was also nur das wahrhaft Practische im Kunstwerke ist. Gehen wir hier einen Schritt weiter, so stoßen wir sogleich auf eine Ausartung. Die Oper wie das Oratorium haben immer eine Einleitung von reiner Instrumentalmusik, bei der Oper die Ouvertüre genannt. Diese Einleitung gehört in das Gebiet der Symphonie, denn es sind dabei alle Instrumente mitwirkend; aber dies hindert nicht, daß ausnahmweise an einzelnen Stellen ein einzelnes Instrument dominire. Denken wir uns hier, daß solche Stellen das Maaß überschreiten, oder wenn

die Tendenz obwaltet, das mechanische Talent des Instrumentisten in der Anhäufung glükklich überwundener Schwierigkeiten zur Darstellung zu bringen, so erhält das Ganze einen epideictischen Character, und dies ist Ausartung; in einem Concert kann dies ganz an seiner Stelle sein, nicht aber in der symphonischen Musik, wo das Einzelne nur untergeordnet hervortreten darf. Soll aber das Wesen dieser Ausartung betrachtet werden, so haben wir auf die Differenz der musikalischen Werkzeuge zu sehen. Die Verschiedenheit der menschlichen Stimme haben wir schon in den vier Stimmregistern gefunden nach ihrer Höhe und Tiefe, und außerdem auch in dem Umfange der einzelnen Stimmen. Ist nun der Umfang einer einzelnen Stimme größer, und ist zugleich eine Absichtlichkeit da, den größern Umfang derselben so zur Anschauung zu bringen, daß das natürliche Verhältniß der einzelnen Stimme gestört wird, so ist dies gleichfalls ein epideictisches Verfahren, und in der Tendenz den ganzen Umfang und die Gewandtheit der Stimme in dem alleräußersten Ende zu zeigen, unkünstlerisch in derselben Weise, wie das Seiltänzerische in der Mimik. Tragen wir dies auf die Instrumente über, so gewinnt es noch einen andern Character. Bei der menschlichen Stimme geht dies nur auf ein quantitives Verhältniß, da es allerdings zwar in der Stimme auch eigenthümliche Mitteltiefen giebt, aber diese sind dann in ihrem eigenthümlichen Character unveränderlich. Betrachten wir dagegen die Instrumente, so haben diese allerdings ihre qualitative Differenz des Tons, abhängig von der Art, wie die Schwingungen der Luft hervorgebracht werden. Jedes Instrument soll sich nun in diesem seinen eigenthümlichen Character halten; wird es aber auf solche Weise gebraucht, daß es, statt sich in seiner Eigenthümlichkeit zu halten, ein anderes darstellt, so ist dies eine Ausartung, und hat wieder einen solchen epideictischen Character. Tiekk hat dies einmal auf eine sehr anschauliche Weise dargestellt, indem er eine Violine redend einführt, die ihren Handhaber des Pizzicato kneifender Satan

nennt, weil das Pizzicato der Violine nicht eigenthümlich ist, sondern der Bogen. Jenes ist nämlich der Harfe und Guitarre verwandt, und mag so im Kleinen und Einzelnen wohl gehen, wenn es nicht lohnt, deshalb ein besonderes Instrument anzubringen, und doch die Composition es fordert; sonst geht es immer über die Natur des Instruments hinaus. Nimmt man noch dazu, daß ein Instrument über sein natürliches Stimmregister hinausgetrieben wird, so z. B., wenn man auf einem Cello eine solche Applicatur spielt, daß dadurch die Violine nachgeahmt wird, aus dem tiefen Tenor in den Discant gehend, so ist dies als gegen die Natur des Instruments eine Ausartung. Ganz besonders findet dies freilich statt in denjenigen Gattungen der Musik, wo ein einzelnes Instrument dominirend ist; da ist freilich die Tendenz, daß das Instrument in seiner Wirkung zur möglichst befriedigenden Darstellung komme, und man könnte es so selbst allein spielen, allein da die Instrumentalmusik Vollständigkeit will, so ist auch ein solches Stükk nur um so vollkommener, je vollständiger die Begleitung ist. Es läßt sich selbst die ganze Vollständigkeit der Instrumente in einer Symphonie denken, wo aber doch das eine Instrument hervortritt, während die andern verstummen, oder doch sehr zurükktreten; wird hier das dominirende Instrument seiner Natur nach behandelt, so kann es seinen ganzen Character entwikkeln, wie der Virtuos seine ganze Fertigkeit; aber wenn zu gleicher Zeit das Instrument über seine Natur hinausgetrieben wird, und zur Nachahmung eines andern Instruments, oder über seinen natürlichen Umfang hinaus gebraucht wird, dann entsteht jene epideictische Ausartung. Offenbar ist der Opern- oder Kammerstil in der Musik dieser Ausartung am meisten ausgesezt, der gebundene oder Kirchenstil dagegen weit weniger; schon darum, weil im Kirchenstil die eigentliche Instrumentalmusik nie das dominirende ist, sondern sie kann nur in einzelnen Compositionen an einzelnen Stellen heraustreten. In jedem Oratorium ist die

Einleitung eine reine Instrumentalmusik, und ebenso in einer Messe kommen viele Stellen vor, wo nicht die Stimme des fungirenden Priesters gehört wird, aber da begleiten Instrumente die symbolische Handlung; da jedoch hier die Instrumente für sich schon untergeordnet sind, so findet sich wenig Ausartung dieser Art. Wenn man freilich in den katholischen Hauptstädten Deutschlands die neumodische Messe hört, so könnte einem selbst die Liebe zum Tanz ankommen, und dies liegt allerdings darin, daß der Stil dieser Messe nicht rein gehalten ist. Im Opernstil dagegen ist die Gefahr groß. Das Verhältniß zwischen Virtuosen und Componisten ist ein so nothwendiges, daß der eine des andern nicht entbehren kann, und wenn auch jener nur Organ ist, so entsteht doch daraus leicht, daß der Componist dem Virtuosen etwas zu Gefallen thun muß, weil bei dem Vortrage der Musik viel auf den guten Willen desselben ankommt; sind diese Verhältnisse unmittelbar und voller Rükksicht hervortretend, so verleitet dies den Componisten zu dergleichen epideictischen Ausartungen. Sonst kann es auch Stellen geben, wo der Componist dem Virtuosen eine solche Freiheit gestattet, dieselben beliebig als Sänger durch eine Cadenze auszufüllen, oder als Instrumentist durch irgend eine Passage, worin er sich zeigen kann. Allein dies darf nur vorübergehend sein, sonst liegt hier die Ausartung in dem Virtuosen; hat sie aber der Componist selbst veranlaßt, so hat er gegen den guten Geschmakk gefehlt, aus Schmeichelei gegen den Virtuosen. — Dies ist Ausartung auf der einen Seite, auf der andern Seite aber ist nicht zu läugnen, daß im streng gebundenen Stil eine Gefahr vorhanden ist, der selbst die besten Künstler zuweilen unterlegen sind, nämlich die Ausartung in das Trokkene hinein, um darin alle harmonischen Künsteleien geltend zu machen, über das hinaus, was dem Ohre gefällt, Spielereien des Contrapunkts und der Harmonie, denen der gebundene Stil so sehr ausgesezt ist; wo das hierbei zu Grunde liegende Mathematische es ist, was das Verführerische

in sich trägt, wie es auf der andern Seite das mechanische Element ist, was zu der Ausartung hinführt.

Wenn wir bei dem Verhältniß des productiven Künstlers zu dem Virtuosen zurükkgehen auf das im allgemeinen Theile bemerkte, nämlich daß die Productivität in einer Kunst und der Geschmakk daran dasselbe sei, nur das eine in der Form der Spontaneität, das andere in der Form der Receptivität, wobei freilich zugleich eine große Verschiedenheit des Grades stattfindet, so ist die Totalität, in welcher die Receptivität sich findet, das Publikum; von hier aus steigt die Empfänglichkeit zu ihrer Höhe auf, und was außer dem Sinn für die Kunst den Virtuosen macht, dies ist die specielle Uebung, die in ihm auf physischen Bedingungen ruht. Man kann sich denken, daß einer ein vollkommener Virtuos sein kann auf irgend einem musikalischen Instrumente ohne irgend einige Productivität. Gehen wir nun zurükk auf unsere Eintheilung der Instrumentalmusik in die symphonische, wo die Gleichheit der Instrumente stattfindet, und in die Concertmusik, wo ein einzelnes Instrument dominirt, so scheint zu den Productionen der leztern eine genaue Kenntniß von der Handhabung des musikalischen Instruments zu gehören, so als ob der Tonsezer zugleich der Virtuos sein müsse, und in gewissem Sinne ist dies auch richtig. Allein es ist auch eine allgemeine Erfahrung, wenn der Virtuos der Componist war, daß dann die Kunst leicht in diejenige Ausartung übergeht, alles das auf einem Instrumente darstellen zu wollen, was über die Eigenthümlichkeit desselben hinausgeht; wogegen wieder der Tonsezer, der nicht Virtuos ist, auch selten die Eigenthümlichkeit eines Instruments ganz erschöpfen kann, indem er nicht die Anschauung der Grenzen desselben hat. Es ist aber hier der Erfahrung gemäß ein bedeutender Unterschied zwischen der menschlichen Stimme und der Instrumentalmusik; denn man findet weit mehr Sänger, die gar nicht Componisten sind, als man Virtuosen auf einem Instrumente findet, die es sich nicht zum Geschäfte machten, auf diesem

Instrumente zu componiren. Nun ist die menschliche Stimme doch das ursprüngliche Organ, und man möchte es daher für das Leichteste halten, von hier aus den Uebergang zu machen. Allein betrachten wir die ungeheure Verschiedenheit der Instrumente, so ist es unmöglich, daß man davon eine genaue Kenntniß habe ohne die eigene Ausübung. Es muß daher die Sache so angesehen werden: das Natürlichste ist eigentlich, daß die Receptivität sich bloß in der Darstellung des Kunstwerks zeigt, aber die große Mannigfaltigkeit und Schwierigkeit der Instrumente führt dahin, daß der Ausübende zugleich in den Componisten übergehen muß, wie sich dies in einzelnen Passagen zeigt, die der Componist dem Ausführenden überläßt. Dem bloßen Componisten tritt die Differenz zwischen symphonischer und Concertmusik nicht völlig heraus, wenn er nicht zugleich Virtuose ist, und der Ausübende als Componist artet leicht aus, wenn er sich von der Kunst hinweg zu sehr der Ausübung zuwendet.

Sehen wir nun auf die Stufenfolge von dem Künstler bis zu dem musikalischen Publikum, und betrachten wir dies in seinem ganzen Umfange, und damit zugleich den eigentlichen Werth der Musik in der Totalität des menschlichen Daseins, fragend, was die musikalischen Productionen für das ganze Leben sind, so findet sich auch hier eine merkwürdige Abstufung. Bei der eigentlichen Masse oder dem Volke ist keine musikalische Wirksamkeit getrennt von der mimischen Darstellung; auch die eigentliche Instrumentalmusik hat hier deswegen kein Interesse, außer in sofern sie den Tanz begleitet. Ein anderes ist es mit dem Gesange. Aber die Musik für sich zu begreifen und rein zu genießen erfordert schon eine höhere Bildungsstufe, d. h. wir finden eine Verwandtschaft der Kunst in ihrem unabhängigen Heraustreten mit gewissen Zuständen und Verhältnissen der Bildung. Offenbar, wenn wir die Musik in Verbindung mit dem Tanze betrachten, so ist hier ein in jedem Augenblikk mögliches Uebergehen aus der musikalischen Auffassung in die orchestische Pro-

ductivität; und darin sehen wir den unmittelbaren Zusammenhang des Rhythmischen in der Musik mit den unmittelbaren Lebensbewegungen; wo die Musik völlig unabhängig und für sich auftritt, da ist ein längeres und ruhiges Verharren in der bloßen Auffassung möglich, und dieses sezt eine Richtung auf die Reflexion voraus, als auf die Gesammtheit dessen, was im Einzelleben als Erregung des Selbstbewußtseins vorkommt. Die Erregungen nun, wie sie die Musik giebt, in ihrer eigenthümlichen Folge dem Bewußtsein darzustellen, dies ist der ursprüngliche Eindrukk der Musik, der also ohne eine Reflexion oder ein in sich selbst Zurükkgehen nicht möglich ist aufzufassen. Betrachten wir den Uebergang von dem bloß auffassenden Publikum zur Theilnahme an der musikalischen Thätigkeit selbst, so finden wir dies sehr häufig in einer großen Mittelmäßigkeit, und doch dabei in Beziehung auf einen großen Theil des musikalischen Publikums einen ungeschwächten Eindrukk. Hier zeigt sich eine Differenz zwischen dem ursprünglichen Eindrukk in seiner geistigen Beziehung und demjenigen, der schon durch größere Uebung des Sinnes für die musikalische Auffassung vermittelt sein muß. So giebt es in der Ausübung der Musik eine Steigerung von Vollkommenheiten, welche für das größere Publikum verloren geht, während es eine große Empfänglichkeit hat für die ursprünglichen Eindrükke; aber es würde verkehrt sein, deshalb zu behaupten, daß dabei ein falscher Geschmakk oder ein Mangel an Sinn für die Kunst zu Grunde läge, sondern es ist nur dies, daß der Sinn für die Kunst sich nur allmälig in verschiedenen Graden entwikkelt. Sagt man, es giebt Völker, die weit musikalischer sind als andere, so kann dies einen zwiefachen Sinn haben, entweder es sei in einem Volke nicht diejenige Richtung auf Reflexion vorhanden, welche nothwendig ist, damit die Musik eine Wirkung für sich ausübe, oder das specifische Organ für das Auffassen der Musik, d. i. das Ohr, ist nicht auf eine so feine Weise ausgebildet, und nicht so bildungsfähig in dem einen

Volk wie in dem andern. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, wie oben bemerkt, daß die ursprünglichen Anfänge der musikalischen Production mehr ein inneres Hören sind, als ein Hervorbringen des ursprünglichen Organs der menschlichen Stimme, so werden wir allerdings sagen, daß dies das Maaß der Bildung des Ohres ist, wie weit sich ein Volk in der Musik entwikkeln kann, während jenes erste Princip, die Verschiedenheit der Entwikkelung der Reflexion, dieses Maaß nicht in sich trägt. Ist daher von einem verschiedenen Grade der musikalischen Bildung bei den verschiedenen Völkern die Rede, so ist nur dieses Physiologische darunter zu denken, wobei aber freilich auch ein besonderer Grad der Productivität dazu gehört; allein es ist dann dieses Maaß nicht, wie viel Componisten und Virtuosen es dabei giebt, sondern wie weit die musikalische Production in den Massen verbreitet ist, wenn auch in geringerem Grade.

Dies führt uns auf das Lezte in dem Gebiete unserer Untersuchungen über die Musik, nämlich den Rükkgang der Kunst in das Leben selbst zu betrachten, worin zugleich der ethische Werth und die allgemeine Bedeutung derselben enthalten ist. In demselben Maaße, als man die Musik an das Volk bringt, in demselben Maaße wird auch eine gewisse Richtung auf die Reflexion, also auch eine gewisse Steigerung zur Besinnung in dem Volke vorausgesezt werden müssen, aber eben so offenbar wird das Eintreten der Musik in das Leben selbst diese Richtung auf Besinnung vermehren. Auf der andern Seite, wenn in einem Volke diese Bildung des Ohres als innern Sinnes für die Musik bis auf einen gewissen Grad verbreitet, also eine Productivität in den Einzelnen da ist, ob sie auch nicht gerade hervortritt für alle, sondern als ein einzelnes Lebensmoment da seiend und wieder verschwindet, so läßt sich dies nicht denken, ohne jenes vorauszusezen, welches daher die allgemeine Basis bleibt. Es ist immer ein Moment der Zurükkziehung in sich, und also ein Nullpunkt in Beziehung auf eine gebundene Thä-

tigkeit, aber zu gleicher Zeit ein Eintreten, — wie jeder Kunstmoment dadurch gebildet wird, — der Besinnung in einen Zustand innerer Bewegtheit. In diesem Zusammentreffen beider Momente liegt jedoch allerdings auch eine Richtung darauf, daß auch in der Masse die innere Bewegtheit zusammentreffe mit der Reflexion, und eine Richtung nach außen hervortrete, die künstlerischer Art ist. Ein Hervortreten dagegen ohne daß eine innere Besinnung dazwischen tritt, ist das Pathematische; je mehr nun die Musik in das Volksleben eingeht, desto mehr muß sie auch dazu geeignet sein, die Leidenschaftlichkeit zu mäßigen; indem die Productivität derselben die innere Bewegtheit voraussezt, derselben aber eine künstlerische Richtung giebt. — Vergleichen wir jedoch dies, was hier als reine Theorie aufgestellt ist, mit der Erfahrung, so will es damit nicht ganz übereinstimmen, vielmehr zeigt diese eine merkwürdige Duplicität; auf der einen Seite hervorragende musikalische Anlagen bei einem großen Theile der Slavischen Völker, die freilich wieder nicht so leidenschaftlich sind, als die romanischen Völker, im Ganzen aber auch in einer größern Roheit sich befinden; auf der andern Seite ausgezeichnete musikalische Anlagen bei den romanischen Völkern, verbunden mit der größten Leidenschaftlichkeit. So erscheint die Reinheit dessen, was sich als die natürliche psychische Wirkung dieser Kunst darstellen müßte, in beiden auf eigenthümliche Weise getrübt; bei den einen bleibt ungeachtet dieser Anlage die Roheit, da doch eine solche Richtung auf Reflexion, wie sie vorauszusezen ist, die Roheit bezwingen müßte, bei den andern bleibt die Leidenschaftlichkeit, wiewohl das Eintreten eines künstlerischen Momentes die Leidenschaftlichkeit aufhebt. Sehen wir auf das erste, so kann es freilich in ganz andern Verhältnissen liegen, daß diese Roheit bleibt; denn da diese Völker größtentheils sich in einem Zustande der Unfreiheit befinden, so liegt hierin Grund genug, diese Wirkung der Musik auf die Roheit zurükkzuhalten. In dem zweiten Falle sieht man, daß eine große Differenz sein kann

zwischen dem Speciellen, was zur Musik gehört, nämlich der Bildsamkeit des Ohres und dem allgemeinen Element, nämlich der Richtung auf die Besinnung, so daß das eine in einem hohen Grade vorhanden sein kann, während das andere fehlt.

Sehen wir auf den Werth, den die Alten auf die Musik legten, so läßt sich dies nicht mit unsern jezigen Untersuchungen gleichstellen, denn wenn sie von Musik und Gymnastik reden als Bildung des freien Mannes, so verstehen sie unter dem Ausdrukk Musik etwas viel größeres als wir, nämlich alle Künste, die unmittelbar mit den innern Bewegungen des Selbstbewußtseins zusammenhängen, nämlich die redenden und musikalischen Künste in ihrer natürlichen Verbindung mit einander. Diese natürliche Verbindung müssen wir auch immer festhalten, wenn das Ganze übersehen werden soll, und ebenso, wenn die Frage ist nach der Wirkung der Musik auf das Volk im Ganzen, so dürfen wir sie nur im Zusammenhange betrachten mit dem Gesange; denn die Musik als Theil des Volkslebens ist ja nur im Verein mit dem Volksgesange. Hier findet sich jedoch wieder eine große Differenz. Die musikalische Anlage in den Slavischen Völkern hat weit mehr die Richtung auf Virtuosität in der Instrumentalmusik, und der volksthümliche Gesang fehlt ihnen zwar auch nicht, aber er ist lange nicht so verbreitet, als bei den romanischen Völkern. Bei uns fängt Musik und Gesang erst an, ein allgemeines Bildungselement zu werden. Stellen wir daher die germanischen Völker in die Mitte zwischen beiden, so ist da der erste allgemeine Anstoß für die Musik gegeben durch die Verbreitung des Kirchengesanges; und da ist größtentheils noch eine ungeheure Unvollkommenheit in der Bildung des Volkes, so daß die Stimme nirgends in dem Volke durch das Ohr gehörig geleitet wird, sondern sie bedarf der Vormundschaft eines Vorsängers oder der Orgel, und so lange dies Mittel nothwendig ist, um den Gesang in Ordnung zu halten, ist auch dadurch ein sehr niederer Grad der musikalischen Bildung ausgesprochen.

Dennoch ist die Wirkung des Gesanges vom Anfange an eine sehr bedeutende gewesen, und die Ausländer, besonders die römischen Emissaire, die in der ersten Zeit der Reformation das deutsche Leben beobachteten, haben es sehr gut erkannt, daß der Kirchengesang erstaunlich viel beitrage zur Verbreitung der Reformation. Dies war aber auch zugleich eine bedeutende Anregung der Reflexion, und so finden wir hier beides zusammenwirkend. Wenn wir nun, von solchem gemeinschaftlichen Punkt ausgehend, sagen müssen, daß verhältnißmäßig die Musik nicht so sehr in das Volk eingedrungen sei, so muß dies seinen Grund haben in einem Mangel in dem andern Element, nämlich dem physiologischen Organ. So wie aber jezt anfängt Gesang als allgemeines Bildungselement eingeführt zu werden, so muß dies auch einen bedeutenden Einfluß auf die Bildung des Organs selbst üben, und sich so ein Gleichgewicht allmälig feststellen, so daß jene Einseitigkeit der Wirkung der Musik in den slavischen und romanischen Völkern bei uns nicht vorhanden sein wird, und wir zwar langsamer, aber mit weniger Einseitigkeit in dieser Beziehung fortschreiten werden.

Zweite Abtheilung.

Die bildenden Künste.

Nach dem in der allgemeinen Erörterung Gesagten fanden wir als das den bildenden Künsten gemeinsame Princip die Richtung auf die freie Productivität in der sinnlichen Anschauung, dem Bilde, und so der Gestaltung, und es ward dies schon näher bestimmt für die Sculptur, Malerei und Architectur. Es ist daher nöthig, hier auf das oben Gesagte zurükkzugehen, so daß wir das Gemeinschaftliche darin zusammenfassen, und eine bestimmte Ordnung für diese Ausführung gewinnen können. Wir

haben gesehen, daß bei allem Auffassen eines äußern Gegenstandes immer eine innere Richtung angenommen werden muß in der menschlichen Seele, als dem geistigen Subject, welches die Normen dieser Gestaltung in sich trägt, weil als ein bloßes Auffassen von Außen her sich dies gar nicht mit Wahrheit vorstellen läßt. Wenn wir auf die ersten Zustände der Wahrnehmung zurükkgehen, so ist alles Heraustreten aus der chaotischen Verworrenheit des Wahrnehmens in eine bestimmte Auffassung in ihrer Umgrenzung der Gestaltung und Sonderung nicht ohne eine Selbstthätigkeit; wie man dies auch so bezeichnet hat, daß alle Gestaltung der Dinge in der Seele präexistire. Diese Richtung ist eine Veranlassung des äußern Sinnesvermögens, und erscheint also überwiegend unter der Form der Receptivität, und die Selbstthätigkeit erscheint so als bloßes Aufnehmen. Indem der Geist aber überall seinem Wesen nach selbstthätig ist, so will auch diese Function sich dieser Selbstthätigkeit bewußt werden, und dies geschieht nun in freier Productivität der Gestaltung unter der Form des Einzelnen als Bild. Dies ist die eine Seite von dem, was specifisch die bildenden Künste ausmacht. Sehen wir so von dem Allgemeinen zugleich auf die einzelnen Künste der Art, nämlich die Sculptur, Malerei, Architectur und die schöne Gartenkunst, so stellt sich dies im Wesentlichen so, daß die Sculptur es überwiegend nur mit der menschlichen Gestalt zu thun hat, während die Malerei dagegen ein viel weiteres Gebiet hat, und ihr Gegenstand sind nicht die Gestalten an sich, sondern in ihrem Verhältniß zum Lichte, so daß hier ein anderes Princip eintritt. Von der Architectur dagegen haben wir hier bemerkt, daß es lange Gegenstand des Streites war, ob sie einfach unter die schönen Künste zu rechnen sei, oder nicht. Das eine Extrem ist eine gänzliche Anerkennung dessen, was der Architectur angehört als einer Kunst; das andere Extrem dagegen ist dieses, daß Kunst an der Architectur nur die Verzierung sei, die mithin in die schöne Kunst gehöre, das Aufführen der Räume

an sich aber sei Bedürfnißsache, gebunden an Gewerbthätigkeit. — Was die schöne Gartenkunst betrifft, so steht sie in ähnlichem Verhältniß zur Malerei, wie die Architectur, indem sie nicht blos das Bild hervorbringt, sondern den Gegenstand selbst; sie hat es aber nur mit einem Theil der Malerei zu thun, nämlich der Landschaftsmalerei. Sie hat es aber auch zugleich mit den Lichtverhältnissen zu thun, denn man muß auch auf die verschiedene Färbung der Gewächse Rükksicht nehmen. Die Gestaltung und Lichtverhältnisse sind also da, wie in der Malerei, aber nicht als Bild, sondern als Masse. Fassen wir dieses zusammen, so finden wir in der Sculptur, Malerei und schönen Gartenkunst die Gestaltungen überwiegend organisch. Freilich, wenn wir eine Gartenanlage nach dem Grundriß betrachten, so ist hier die architectonische Ansicht der Gartenkunst, ist sie dagegen vertical, so ist dies die landschaftliche Ansicht; und in jener Beziehung theilt sie sich in die geradlinige, also der Architectur analoge, und in solche, die das Geradlinige meidet. Da aber jene Kunst, als dem Landschaftlichen analog, nicht architectonisch anzuschauen ist, so gehen wir von der andern Betrachtung aus, wo also die Richtung auf die Production organischer Gestaltung stattfindet. In wiefern sich dies bei der Gartenkunst zeigt, wird sich später ergeben. Bei der Architectur dagen haben wir es mit anorganischen Gestaltungen zu thun. Das Princip hat aber ebenfalls seinen verwandten Typus in der Natur, die gewisse anorganische Gestalten mit großer Regelmäßigkeit hervorbringt, wie die Crystallisation und die Zerklüftungen in den Gebirgsmassen. Eine Crystallisation ist auf dieselbe Weise zu betrachten wie ein Gebäude, und umgekehrt; und es ist aufzufassen als das, was in der menschlichen Seele prädeterminirte Form ist, die hier als freie Production hervortritt. Nun haben wir noch eine andere Theilung als reine Richtung auf die Gestalt, und die hinzukommende Richtung auf die Lichtverhältnisse. Hier ist die Frage, wie es sich mit der leztern verhalte, und wir haben sie deshalb

auf dieſe Weiſe zu betrachten. Das Licht iſt das allgemeine Medium für Wahrnehmungen der Geſtaltung durch das Auge, ohne dieſes würden wir nur an den Taſtſinn gewieſen ſein, und nur das, was im Umfange unſerer Berührung liegt, auffaſſen können. Aber das Licht iſt nicht nur dies, ſondern ein allgemeines cosmiſches Princip der Vermittelung des Zuſammenhanges der zuſammengehörigen Weltkörper, und wie wir auf der einen Seite allerdings überwiegend das Licht anſehen als bedingt nicht durch die Sonne und die andern Geſtirne, ſondern durch die Wirkung derſelben auf unſere Atmoſphäre, ſo iſt es doch eben ſo ausgemacht, daß es auch eine Lichtausſtrömung aus der Erde ſelbſt giebt. Wie nun alle Farbe aus dem Lichte abzuleiten iſt als eine Modification deſſelben, ſo ſehen wir ſelbſt im Innern der Erde an allen Metallen und Geſteinen die Wirkſamkeit des Lichtes; aber ebenſo finden wir dieſelbe auch im menſchlichen Körper, und beſonders iſt das Auge ein vollkommen durch das Licht durchgebildetes Organ, indem ſich alle Lichtverhältniſſe und Farben in demſelben geſtalten; daher die alte Theorie, daß das Licht ebenſo aus dem Auge ausſtrahlt, wie hinein, darin liegt die Gegenſeitigkeit zwiſchen der lebendigen Organiſation und dem Weltkörper, wie zwiſchen den Weltkörpern ſelbſt. Bei dem Wahrnehmen ſind wir allerdings in Beziehung auf das Licht receptiv, aber die Lichtverhältniſſe haben unleugbar im Kreiſe unſerer Wahrnehmungen ebenſo eine Beziehung auf die innern Lebensbewegungen, wie die muſikaliſchen Elemente. Es iſt eine allgemeine Erfahrung, obgleich bei den verſchiedenen Individuen auch verſchieden hervortretend, daß eine anhaltende Beraubung des Sonnenlichtes in dem freien Verkehr mit der Natur eine Einwirkung auf die Stimmung des Menſchen hat, alſo den Ton und das Tempo der innern Lebensbewegungen abändert; und ebenſo umgekehrt, wenn die freie Wirkung des Lichtes zurükkkehrt, hebt ſich die Stimmung des menſchlichen Lebens wieder. Hier ſehen wir alſo ſchon Uebergang aus dem allgemeinen Princip,

welches wir zu Grunde gelegt haben, dahin, wie eine freie Production in Beziehung auf die Lichtverhältnisse aus demselben Grunde stattfindet, wie in dem Gebiete der Töne, nur daß allerdings hier das Gebundensein an ein anderes noch weit bestimmter und unumschränkter ist, als dort. Das musikalische Element fanden wir ursprünglich gebunden an das Mimische und Poetische, aber nachher sich frei ablösend als Instrumentalmusik; aber die freie Production in den Lichtverhältnissen läßt sich nicht lösen von der Production in der Gestaltung, sondern haftet immer an der Gestalt. Es giebt zwar hier eine Analogie mit der Instrumentalmusik, was aber noch nicht eine eigentliche Kunst ist, nämlich eine Production von Gestaltungen durch das bloße Licht, wie dies in der schönen Feuerwerkskunst stattfindet. Aber dieses Ueberschreiten des gebundenen Zustandes der Thätigkeit wird sich nie so geltend machen, wie das Freiwerden in der Musik, wenngleich wir eine große Vervollkommnung dieses Gegenstandes und ein Eintreten desselben in das Gebiet der schönen Kunst zugeben müssen. Die Malerei und schöne Gartenkunst nun sind zusammengesezt aus jenen beiden Motiven, die Richtung auf freie Productivität in den Lichtverhältnissen immer in der Beziehung, eine innere Stimmung anzuregen durch Vermittelung mit der Analogie der Lichtverhältnisse, welche eine gehobene Stimmung hervorbringen. Dies ist das eigentlich hinzukommende und begleitende Element. Denn allerdings giebt es auch eine Landschaftsmalerei, die nur Zeichnung ist, und ebenso verhalten sich auch alle Skizzen in der Malerei; aber das Element der Beleuchtung und Färbung ist dabei noch etwas unvollkommenes, oder ganz vernachlässigt. Ebenso finden wir eine gewisse Abstraction, wenn zwar die Lichtverhältnisse dargestellt werden, aber nur unter der Form von Licht und Schatten, ohne die verschiedenen Brechungsverhältnisse des Lichtes oder die Färbung zu berükksichtigen. Die Sculptur und Architectur haben es immer mit der Hervorbringung von Gestalten allein zu thun, die erstere im Typus der

organischen, die andere im Typus der anorganischen Gestaltung. Indem nun so diese Künste ein Ganzes bilden, aber nach einem doppelten Theilungsprincip, so ist auch dadurch eine verschiedene Ordnung sie zu behandeln möglich. Am besten scheint es jedoch von demjenigen anzufangen, was, wie bemerkt, als schöne Kunst eine gewisse Zweideutigkeit an sich trägt, nämlich der Architectur, denn in jener Zweideutigkeit liegt eben, daß sie ein Grenzglied ist. Von da ist nun ein doppelter Weg möglich, einmal das ihr in Beziehung auf die Production Verwandte, nämlich die Sculptur folgen zu lassen, die auch rein auf die Gestaltung geht; aber das andere Element, was freilich nur einer sehr flüchtigen Behandlung bedürfen wird, nämlich die Gartenkunst hat auch eine andere Verwandtschaft mit ihr. Es erscheint jedoch auch die schöne Gartenkunst in einem bestimmten Verhältniß zur Agricultur, also hat sie doch auch eine gewisse Zusammengehörigkeit mit der gebundenen Thätigkeit, was bei der Sculptur und Malerei gar nicht ist, also ist sie auch ein Grenzglied, und erscheint oft als Verzierung an der Agricultur selbst. Alsann aber haben wir schon den Anfang gemacht mit einer Betrachtung, wo das andere Element der Production in den Lichtverhältnissen zugleich zu berükksichtigen war, und so wird wohl das Natürlichste sein, daß wir die Malerei folgen lassen und mit der Sculptur schließen, die sich dann wieder an das erste Glied anschließt, wo wir mit Gestaltungen allein zu thun haben.

1) Die Architectur.

Wir müssen hier sogleich mit der Frage beginnen, ob wir die Architectur ganz oder nur einiges, was mit diesem Namen befaßt wird, als schöne Kunst ansehen können; denn die beiden Extreme dieser Stellung sind schon bemerklich gemacht. Ebenso muß aus dem Gesagten deutlich sein, daß es meiner Meinung nach nicht als richtig erscheint, in der Architectur nur die Verzierung als

schöne Kunst anzusehen. Wäre nur dies, so würden wir dabei auf zwei verschiedene Elemente stoßen, die gar nicht als zusammenhängend zu betrachten wären. Es giebt Verzierungen in der Architectur, die unmittelbar solchen Flächen anhaften, die nothwendig zu dem Gebäude selbst gehören, diese sind, was die Stuccaturarbeit für die Möbeln ist, sie gehören einer untergeordneten Gattung der Sculptur an, dem Relief, das zu der Malerei überleitet. Betrachten wir aber auf der andern Seite die Säulen, so erscheinen sie überall als Gegenstand der schönen Kunst, und es hat mit ihnen jene Bewandtniß gar nicht; und so wäre hier eine Zweiheit ohne allen Zusammenhang. Dieses sonderbare Ansehen haben alle solche Theorien der Architectur, daß nur die Säulenordnung in die schönen Künste aufgenommen wird, da doch gerade diese Distanzen am meisten auf zufälligen Verhältnissen beruhen. Auf der andern Seite ist es anerkannt, daß die Säule noch etwas mehr sein soll, als bloße Verschönerung, denn sie soll zugleich etwas tragen und stützen, ist also in Beziehung auf ihren Zweck wesentlich ein Theil des Gebäudes, und so würde dann, was hiervon unabhängig wäre, in die schöne Kunst gehören. Dadurch würde hier die ganze Theorie zerfahren, und die Architectur als schöne Kunst würde völlig verschwinden. Aber wenn wir auf die Art sehen, wie sie als freie Production und als Ausdruck der Eigenthümlichkeit des großen gemeinsamen Lebens erscheint, in welchem jedes Volk seinen eigenen Typus hat, und nun hier in einem hohen Grade die Werke der Architectur Gegenstände desselben Wohlgefallens sind, wie alle andern Werke der Kunst, wie sich dies aber ohne eine specifische Begeistung für diese Kunst nicht denken läßt, so werden wir dann auch die Architectur in einem viel größern Umfange als schöne Kunst betrachten müssen. Fragen wir aber, was ist Gegenstand der Architectur als schöner Kunst, so wird dies schwierig sein. Sagen wir Gebäude, so ist dies zweideutig. Denn fangen wir bei dem äußersten Ende an, so ist das Zelt

dem Wesentlichen nach auch ein Gebäude, und doch keine Architectur darin; andererseits ist auch die Höhle, welche sich der Eskimo in die Erde gräbt, auch ein Gebäude nur in umgekehrter Richtung, aber werden wir deshalb sagen, daß der Impuls, dieselbe hervorzubringen, eine Begeisterung für schöne Kunst sei? Ebenso ist etwa eine Vorrathskammer, sei es Keller oder Scheune, auch aus einer Kunstthätigkeit hervorgegangen, oder nicht vielmehr aus einem bloßen Bedürfniß? Hier sind wir also in Verlegenheit um eine Begrenzung, und wir müssen auf eine möglichst klare Weise dies sondern, was zur schönen Kunst an sich gehört, und was Kunst an einem andern, mithin nur auf entferntere Weise damit zusammenhängt. —

Behandeln wir nun die vorliegende Frage über den Umfang und die Grenzen der Architectur von den beiden Endpunkten aus, die wir aufgestellt, so ist dieser Theil, materiell angesehen, eine Sache des Bedürfnisses. Sie fängt an auf die überall gemeinschaftliche Weise, daß jeder die Lebensbedürfnisse producirt und verzehrt, und erst da, wo die festen Size der Agricultur anfangen, geht auch die Vertheilung der Arbeiten an, und es wird das Geschäft einer besonderen Klasse der Gewerbe. Wenn wir davon ausgehen, so kommen wir auf etwas anderes, als daß etwas an diesem Kunst sein könne; was wir jedoch in unserer Betrachtung überall ausgeschlossen haben. Ob davon etwas der Seulptur angehöre, ist hier überflüssig zu fragen, vielmehr müssen wir von einem andern Motive ausgehen. Betrachten wir die ältesten Werke der Baukunst, so finden wir, daß sie mit irgend einem Bedürfniß gar nichts zu schaffen haben. Wie sollte irgend ein Bedürfniß bei den ägyptischen Pyramiden seine Geltung finden? Die Grabstätte und die damit zusammenhängenden Gemächer sind in so geringem Verhältniß zur ganzen Masse, daß dies mit weit weniger Aufwand von Kräften hätte vollzogen werden können. Dasselbe gilt von allen großen religiösen Gebäuden. Denken wir an den Tempel zu Jerusalem, an die

großen indischen Tempel, so finden wir dasselbe Mißverhältniß zwischen diesen Werken und dem bestimmten Zwekk. Die Altäre und Bildsäulen unter einen Schuz zu stellen, diese Forderung steht mit den Gebäuden selbst in gar keinem Vergleich. Es muß hier also ein anderes Motiv aufgesucht werden; ob aber dies nach unserer allgemeinen Erklärung als der Anfang einer Kunst kann angesehen werden, ist eine andere Frage. Wir wollen hier sogleich eine Analogie aufsuchen mit dem, was wir schon aufgestellt haben. In den Bewegungen des menschlichen Körpers fanden wir ein Natürliches und Kunstloses als momentanen Ausdrukk der vorangehenden momentanen Bewegung des Innern; aber weil es hier an Willen fehlte, so ist dies noch nicht in diesem Sinne eine freie Production, wie wir es bei der Kunst finden, wenn aber der Wille hinzutritt, so entsteht die Kunstübung in Analogie mit dem Natürlichen. So wie wir nun ein solch großes Bauwerk betrachten, so können wir nicht anders, als dasselbe aus einem großen Gemeinwesen ableiten; Einzelne als Einzelne konnten hier nichts hervorbringen, sondern nur in sofern der Einzelne über viele dominirt, und über eine große Masse gebieten konnte. Sehen wir dagegen das Materielle dieser Thätigkeit an, so ist dies eine Umgestaltung des unorganischen Stoffes, als des Starren; alles andere geht schon über die materielle Frage hinaus. Nnn ist dieselbe Thätigkeit überall die Basis des menschlichen Lebens, wo es eine bestimmte Gestalt gewinnt. Allerdings in dem nomadischen Zustande, wo der Mensch nur das Organische verbraucht, wie es sich darbietet, ist diese Thätigkeit ein Minimum, ja sie kann selbst Null sein, indem der Mensch sich zu dem Starren und Unorganischen rein passiv verhält. Sobald aber die Agricultur eintritt als bestimmte Ordnung in einem Gemeinleben, so hat der Mensch es mit dem Starren zu thun, er muß den Erdboden aufreißen und umarbeiten, und daran schließt sich die veränderte Gestaltung der Wohngebäude, welche nun selbst feste werden, und die Befriedigung des Eigen-

thums durch Wälle u. s. w. Dieses gehört allerdings in die gebundene Thätigkeit, aber sie ist abgewichen von ihrem Zwekk, denn so wie sie Production eines gemeinsamen Lebens ist, so ist sie auch der Ausdrukk davon; und diese eigenthümliche Weise der Zusammengehörigkeit, den Boden zu bearbeiten, ist ein wesentliches Element des Gesammtbewußseins. So wie auch nur kleine Gesellschaften in ihren Begrenzungen zusammenstoßen, die ursprünglich getrennt waren, so ist die Wahrnehmung ihrer Differenz und der verschiedenen Art der Bearbeitung des Bodens dieselbe. Hier ist also ein Ausdrukk eines gemeinsamen Lebens, aber nicht blos in der Form einer Reaction, wie bei der mimischen Thätigkeit, sondern als Ausdrukk einer bestimmten Willensthätigkeit. Dieses Darstellen ist freilich nur accessorisch, nicht Zwekk, tritt aber die Form der Besinnung hinzu, und wird es in dieser besondern Qualität betrachtet, so kann sogleich eine Richtung auf freie Productivität entstehen, und so diese formgebende Thätigkeit des Menschen an dem Starren zu einem Ausdrukk des Gesammtbewußtseins machen. Und eben dies ist die eigentliche Wurzel der Architectur als schöner Kunst. So wie wir Werke derselben betrachten, abgesehen von dem Gesammtleben, oder in einer andern Beziehung, als auf dieses, so gehen wir aus dem Gebiete der schönen Kunst heraus in das des Gewerbes. Eine vorläufige Betrachtung möge dies erläutern.

Das Gesagte führt auf die Differenz von öffentlichen und Privatgebäuden, und nur die erstern können unter diese Formel gebracht werden, die leztern nicht; dennoch finden wir auch in diesen immer etwas der Architectur als schöner Kunst angehöriges. Denken wir an die Art zu wohnen der alten klassischen Völker, so lag darin weit weniger Aufforderung, dem Privatgebäude etwas von schöner Kunst zu geben. Die Wohngebäude standen vereinzelter, in der Regel dem Anblikk mehr entzogen, weil ein jedes derselben seine Umgebungen um sich herum hatte. Vergleichen wir damit die gegenwärtige Art, unsere Städte zu

bewohnen, wo ganze Reihen von Gebäuden beständig dem öffentlichen Anblikk preisgegeben sind, und alle Geschäftsführung an diese Art gebunden ist, so ist hier eine bestimmte Aufforderung zur Kunst. Das Wohngebäude hat etwas, seine Façade, wodurch es zugleich ein öffentliches wird, und es ist vermöge desselben ein Theil des Gesammtlebens. Daher ist in der neueren Zeit ein viel bestimmteres Bestreben, diese Außenseite den Gesezen der Kunst zu unterwerfen. Ja sehen wir darauf, was dies gegenwärtig für Fortschritte gemacht hat, z. B. bei den neueren Gebäuden in London, so zeigt sich, wie sehr hier bei den Façaden die Beziehung des Oeffentlichen vorgewaltet hat. Die Façade vieler Wohngebäude, ja die Façade einer Straße bildet Ein Ganzes vermöge der Symmetrie, wenngleich die einzelnen Häuser ganz getrennt sind; und so dominiren hier die Gesezе der Architectur als schöner Kunst, und nicht wenig Material in seiner räumlichen Gestaltung, Säulen und dergleichen, ist aus dieser Kunstrükksicht allein abgeleitet, und wäre ohne diese gleich Null für den Gebrauch der Privatgebäude. Hier sehen wir also einen bestimmten Gegensaz, der, richtig aufgefaßt, den ganzen Streit endigt und die Frage entscheidet; das Gebiet der gebundenen Thätigkeit widerstrebt der Anwendung der Kunstgesezе. So wie irgend ein Gebäude rein ein Privatgebäude ist, so wird jener Zwekk nicht aufgefaßt, was dem Gesez der Kunst angemessen sein könnte. Wenn jemand ein Gebäude zu irgend einem besondern Zwekk baut und glaubt, daß es nie einen andern Zwekk haben wird, so wäre er ein Thor, wenn er dabei auf etwas anderes, als auf diesen Zwekk und die Bequemlichkeit sähe. Hier dominirt also der Nuzen und die Bequemlichkeit unbedingt, der Gesichtspunkt hingegen, daß solche Werke Ausdrukk des Gesammtlebens sind, postulirt die Kunst. Ist in einem Volke die Richtung auf freie Productivität vorhanden, durch Gestaltung des starren Stoffes seine Art und Weise zu manifestiren, so ist dies ein Kunstprincip. Dies kann sich nun auch zeigen in solchen

Werken, die jeder auf das Gesammtleben beziehen muß, und die keine andere Beziehung leiden. Daher waltet nun auch überall in solchen Werken das Kunstprincip vor, wenngleich in sehr verschiedenen Stufen der Ausbildung der Kunst, und in sehr verschiedenen Formen. Monumente, wie die ägyptischen Pyramiden, muß man als Kunstproducte ansehen, wenngleich die geraden mathematischen Linien darin uns als untergeordnet erscheinen. So alle öffentlichen religiösen und politischen Gebäude. Gehen wir einmal aus von dem Begriff einer Vorrathskammer, und steigen wir da von dem Keller aufwärts, so ist es hier überall gleichgültig, was darin aufbewahrt wird; wollte man aber unsere Museen als dergleichen ansehen, und von einem solchen sagen, daß es eine hübsche Vorrathskammer sei, so würde dies ganz lächerlich sein, wenngleich es eine richtige Subsumtion wäre, aber es ist dies etwas aus dem öffentlichen Leben herausgenommenes. Ein Privatmann kann sehr schöne Sammlungen von Kunstwerken haben, stellt sie im Innern seines Hauses auf, was mit dem öffentlichen Leben nichts zu schaffen hat, und es ist gar nicht nöthig, daß die Räume, wo er sie für sich aufstellt, nach architectonischen Gesezen kunstmäßig angelegt sind, sondern er folgt darin seiner Bequemlichkeit und seinem individuellen Geschmakk; ist aber ein Gebäude zu diesem Zwekk Darstellung des öffentlichen Lebens, so muß es ein Kunstwerk sein vermöge des leztern, denn die Beziehung eines solchen Werkes auf den Ausdrukk eines Gesammtlebens unterwirft es sogleich den Gesezen der Kunst.

Daher ist es eigentlich die specifische Begeistung der Architectur, daß nun diese Thätigkeit des Menschen an dem starren Stoff, welche sonst ursprünglich nur dem Bedürfniß dient, sich in eine freie Thätigkeit verwandelt, die nichts anderes sein soll, als der Ausdrukk des Gesammtlebens. Sind also die architectonischen Werke den Forderungen der Kunst als freier Productivität gemäß, so müssen sie eine Beziehung auf das Gesammtleben haben oder auf eine bestimmte Function desselben. Hätte ein archi-

tectonisches Werk gar keinen solchen Zwekk, so würde es entweder einem andern Zwekk dienen, oder ein ganz zwekkloses, und in dem leztern Falle eine bloße Ueberladung sein.

Wenn wir daher von diesem Gesichtspunkte ausgehen, so können wir nun auch das Gebiet der Architectur als schöner Kunst vollkommen begrenzen, und sie läßt sich von dem uneigentlichen Kunstgebiete und dem, was Bedürfniß und Gewerbe ist, genügend scheiden. Vollkommen gültig bleibt dabei dasjenige, welches in der allgemeinen Betrachtung der Kunst gesagt ist, und sie ist hier zugleich dasjenige Kunstgebiet, welches an den Grenzen liegt von der eigentlichen und uneigentlichen Kunst nach der gebundenen Thätigkeit hin, mit welcher sie dabei wieder in näherem Zusammenhange steht, während sie den bis jezt betrachteten Künsten der Mimik und Musik am entferntesten steht, indem sie sich von ihnen dadurch unterscheidet, daß die Lebensbewegungen dieser Kunst nicht der Receptivität angehören, und als Werk nur Reaction sind, sondern von bestimmten Willensbewegungen ausgeht, und nur durch sie denkbar ist. Daraus folgt schon von selbst, daß es kein architectonisches Kunstwerk geben könne, bei welchem die Beziehung auf einen Zwekk schlechthin gleich Null wäre; es könnte sonst nicht Ausdrukk des Gesammtlebens sein, weil es keine Beziehung darauf hätte, da dieses nun ist eine Mannigfaltigkeit gemeinsamer Thätigkeit, so muß es auch auf eine solche sich beziehen. Aber je mehr es sich dazu eignet, ein reines Kunstwerk zu sein, um desto mehr darf die Beziehung auf einen bestimmten Zwekk ein Minimum sein. So wie sich dies darstellte an den Tempelgebäuden des griechischen Alterthums, bei welchen der Zwekk allerdings durch weit weniger hätte erreicht werden können. Aber hierzu kommt noch eine andere Betrachtung. Sollten nämlich die architectonischen Kunstwerke von einem Gesammtleben ausgehen, und eine Darstellung der Thätigkeit des Gesammtlebens sein, so müssen sie auch eine Beziehung haben auf die zu einem solchen Gesammt-

leben vereinigte Masse, d. h. sie sind zugleich Räume für die Bewegung und das Zusammensein einer Menge von menschlichen Gestalten, eine Umgestaltung des starren unorganischen Stoffes für die Bewegung des Lebendigen. Daher wird ihre Größe nicht entschieden durch das Merkmal eines bestimmten Zwekkes an und für sich, sondern sie muß stets eine bestimmte Beziehung haben zu dem Leben der Gesammtmasse, deren Leben sie darstellen soll. Dies ist nun auch der specifische Unterschied zwischen einem solchen Gebäude, wo Kunstwerke, die dem Gesammtleben angehören, zur öffentlichen Beschauung ausgestellt sind, und den oben erwähnten Vorrathskammern, oder einer Privatsammlung von dergleichen; das Gebäude muß dies zugleich ausdrükken, es muß dazu Raum bieten, daß eine Masse sich darin entwikkeln kann, die im Verhältniß ist zu der Gesammtmasse.

Allein alles dieses an und für sich sezt uns noch keineswegs in den Stand, die eigentlichen Gesezе und das Princip dieser Kunst aus der specifischen Begeistung, die dabei zu Grunde liegt, zu entwikkeln. Deshalb müssen wir noch eine Betrachtung hinzufügen, die uns dazu leicht den Weg bahnen wird. — Es ist nämlich kein Gesammtleben möglich ohne Ordnung, und es ist dies daher auch eine wesentliche Bedingung: was Ausdrukk des Gesammtlebens sein soll, muß zugleich den Begriff der Ordnung darstellen als Bedingung des Gesammtlebens. Ebenso wenn wir uns denken, daß das Kunstwerk nur entstehen kann durch die zusammenwirkende Thätigkeit vieler, so muß sich auch darin die Ordnung dieser Thätigkeit darstellen. Daraus entwikkeln sich nun die drei Hauptgesezе der architectonischen Kunst, die Symmetrie, Eurhythmie und die Richtigkeit der Massenverhältnisse. — Wie die erste und lezte mit dem eben Gesagten zusammenhängt, ergiebt sich leicht; aber wie das zweite, die Eurhythmie, als das richtige Verhältniß der einzelnen Theile, so daß sie einen wohlgefälligen Eindrukk machen, dies ist hier der eigentlich schwierige Punkt. Es ist ferner ein großer Unter-

schied zwischen den beiden Aufgaben, das Wesen der Kunst vermittelst der ihr zu Grunde liegenden specifischen Begeistung zu verstehen, und aufzustellen, worauf die Vollkommenheit ihrer Werke beruhe, und dies leztere ist eigentlich eine spätere Aufgabe, allein bei dem compendiarischen Verfahren, wie wir es hier einzuschlagen genöthigt sind, müssen wir beides verbinden. Dies war vorauszuschikken, ehe wir die drei genannten Hauptgeseze der architectonischen Kunst genauer betrachten. Die Symmetrie hat ihre eigenthümliche Beziehung auf die Raumverhältnisse der Gestalt, und es sagt dieser Ausdruk, daß es für eine jede Fläche eine Linie geben muß, von welcher aus sie zu beiden Seiten gleich ist. Dieses Verhältniß der Symmetrie finden wir in allen Productionen, auch den gewöhnlichsten aus dem festen Stoffe, der Gebrauch sei welcher es wolle, sobald nur eine gewisse Freiheit ihn zu gestalten eintritt; jedes Geschirr, Geräth und Instrument hat eine solche symmetrische Gestalt, und es müßte schon ein ganz besonderes Bedürfniß sein, welches dieselbe unmöglich machte, und selbst wo es unmöglich ist, giebt es noch eine allgemeine Richtung darauf, so daß es sich nicht nur auf ebene, sondern auch auf krumme Flächen bezieht; ja es findet sich auch in den allerkleinsten beweglichen Dingen, welche aus festem Stoffe gebildet werden, und so auch in den allerersten architectonischen Werken, so wie auch jedes Zelt eine symmetrische Gestalt hat. Dies ist also eine Regel, welche der Architectur als schöner Kunst nicht eigen zu sein scheint, sondern sie findet sich auch in derjenigen, die ganz auf das Bedürfniß gerichtet ist, und zwar so, daß man verlangt, es solle sich immer die Bestimmung mit einer gewissen Symmetrie vertragen. Behauptet der Baumeister, er habe in das Gebäude keine Symmetrie bringen können, weil die von dem Bauherrn gemachten Bedingungen dies unmöglich machten, so fehlt es entweder demselben an Geschikk, oder der übertriebene Eigensinn des Bauherrn, sei es in Beziehung auf seine Bequemlichkeit oder sonst, dominirte dabei. Dies ist jedoch

nur das uneigentliche Kunstgebiet durch besondere Zwekke bestimmt, wo dieses eintreten könnte, die symmetrische Richtung darin ist aber auch schon eine Kunstrichtung. Fragen wir nun bestimmter, worauf die Symmetrie beruhe, so wird darin niemand den Ausdrukk individuellen Lebens, sondern etwas ganz allgemeines und bei allen Völkern geltendes anerkennen, und es mögen die architectonischen Formen auch noch so sehr differiren, überall ist Richtung auf diese Allgemeinheit der Symmetrie. Es ist hier also etwas viel allgemeineres zu suchen, das so sich stellen muß, daß es das allgemeine Fundament ist, worauf das Individuelle ruhen kann. Wenn wir auf das zurükkgehen, was wir überall zu Grunde gelegt haben, daß in Beziehung auf das Kunstwerk das innere Bild, in welches sich der Künstler vertieft, das ursprüngliche Kunstwerk ist, so steht dies in der genauesten Analogie mit der Auffassung gegebener Gestalten durch das Gesicht, indem es dasselbe ist, nur daß es in der Auffassung als Receptivität erscheint, dagegen in der Kunst als freie Selbstthätigkeit heraustritt. Alle organischen und anorganischen Gestalten, die die Natur in dem Uebergange aus dem Starren in den flüssigen Zustand hervorbringt, zeigen diese Symmetrie. Was in der Natur als ein reales Princip stattfindet, ist in dem Geist als ein ideales, und nur vermittelst dieser Identität sind wir fähig aufzufassen; also ist das der allgemeine irdische Typus der Gestaltung, und wird auch das Princip von dieser Gestaltung, und daher ist es eben von so absoluter Einheit. Wollen wir dies weiter verfolgen, um es uns recht anschaulich zu machen, und denken wir uns eine solche Ebene, wie die eine Seite eines großen architectonischen Werkes ist, so wird darin Symmetrie erfordert, und es fragt sich dabei, auf welche Art und Weise. Zuerst immer so, daß die Theilung nicht könnte realisirt gedacht werden, ohne etwas in dem Ganzen zu zerstören. Denken wir uns nun z. B. die Façade eines Privatgebäudes, und wir zögen mitten durch dieselbe eine verticale Linie, die nichts

träfe, als das Gemäuer, so würde dieses sammt Fenstern und Eingängen auf beiden Seiten gleich sein, und es würde dies dem allgemeinen Ausdrukk unserer Formel nicht widersprechen, und doch jeder es tadeln, dem es zum Bewußtsein käme; wenn hingegen die Linie auch wirklich bestimmte Theile des Ganzen abtheilt, und so in Mitte von Fenstern und Thüren fällt, so tadelt man es nicht. Fragen wir aber, worauf dieses beruhe, so ist es die Identität, das Ineinander von Einheit und Duplicität, was sich in den organischen Gestaltungen überall zeigt. Wenn wir den menschlichen Körper betrachten, so weisen uns diejenigen Theile, welche zwiefach vorhanden sind, sogleich die Theilungslinie an, aber in derselben liegen diejenigen Theile, welche nur einfach vorhanden sind. Dieser Typus geht überall durch; nehmen wir ein vierfüßiges Thier, so liegt die Theilungsfläche nicht anders als so, daß sie mitten durch das Rükkgrad und die Mitte des Angesichts geht; es werden aber hierbei die wesentlichsten, das Leben constituirenden Theile mitgetheilt. Denken wir uns aber die oben beschriebene tadelnswerthe Façade, so könnten dies eben so gut zwei ganz getrennte Gebäude sein, da der positive sinnliche Eindrukk der Einheit fehlt. So wie aber die Thür sich in der Mitte befindet und diese mit getheilt ist, so ist dieser Eindrukk der Einheit vorhanden. Die Methode ist nun die Construction der Einheit. So geht dieses allgemeine Gesez auf unsere allgemeinsten Principien zurükk, woraus wir uns jede Kunst erklären können, es ist der allgemeinste Typus jeder Gestaltung, welche die Natur producirt durch alle lebendigen Wesen hindurch, nur freilich mannigfaltig modificirt. Aber es findet sich sogar in allen crystalliniſchen Gestaltungen, und wo es sich nicht findet, da sehen wir voraus, daß der Bildungsproceß der Natur gehemmt worden sei. Was nun so Princip der Gestaltungen in der Natur ist, das ist ebenso Typus der von dem menschlichen Geiste aufzunehmenden Gestalten und auch Gesez für das, was er in freier Productivität hervorbringt. Dieses Gesez hängt,

genau genommen, nirgends mit dem Bedürfniß unmittelbar zusammen, und es ist immer zugleich die Kunstrichtung, die demselben anhängt bis in das unbedeutendste. Findet sich z. B. auf dem Felde eine solche Gestaltung des angebauten Akkers, daß gar keine Symmetrie ist, so suchen wir den Grund dazu in irgend einem Naturhinderniſſe, sonst müßte es sich den Gesezen der Symmetrie fügen, wie überall, wo die Gestaltung sich selbst begrenzt. Es findet sich dieses Gesez also auch in der Agricultur, nur natürlich in sofern allein, als das Ganze übersehen werden kann. — Diese erste Forderung ist also eine gemeinschaftliche für das eigentliche Kunstgebiet der Architectur, wie für das uneigentliche; und so muß es auch für das Bewußtsein eines jeden ein störendes sein, etwas diesem Gesez zuwider zu gestalten, wie im Gegentheil überall die Tendenz vorherrschen, eine Gestaltung auch von besonderer Bestimmung in Uebereinstimmung zu bringen mit diesem allgemeinen Gesez der Symmetrie.

Von hier aus wenden wir uns sogleich zu dem als dritten erwähnten Hauptgesez der Architectur, nämlich der Angemessenheit der Massenverhältnisse, welches ein von dem vorigen durchaus verschiedenes und unabhängiges ist, indem hier die Masse der Gestaltung entgegengesezt wird. Wenn wir im Architectonischen alles abrechnen, was Gestaltung ist, so bleibt nichts übrig, als die Masse, der Stoff in Beziehung auf seine Größe und sein Gewicht, wiewohl das leztere eben nur steht als Ausdrukk für das Starre und Compacte. Wenn nun von Massenverhältniſſen die Rede ist, so kann dies nur liegen in den Beziehungen des öffentlichen Lebens, dessen Ausdrukk das Gebäude sein soll. Denken wir uns ein Gebäude von bedeutender Größe, aber was bedekkt sein soll, so erfordert dies allerdings bestimmte Anstalten, um als solches bestehen zu können. Eine Kirche in unserer gothischen Form von sehr großer Breite wird mehrere Reihen von Gewölben neben einander erfordern, und es wird unmöglich sein, sie als eine auszuführen; soll eine Kapelle

für eine kleine Gesellschaft in derselben Form gebaut werden, und man wollte ihr ungeachtet der Kleinheit eine solche Menge von Schiffen neben einander geben, wie etwa dem Dom von Antwerpen, so wäre dies lächerlich und ungereimt, weil hier die Größe dem Massenverhältniß nicht angemessen ist. Ebenso aber, wenn sich, um diese Structur nachzubilden, eine kleine Gesellschaft ein so großes Gebäude bauen wollte, so wäre hier eine Unangemessenheit der Massenverhältnisse zu dem Gesammtleben. Aus diesen beiden Momenten ergiebt sich die Angemessennheit der Massenverhältnisse. Denken wir uns ein öffentliches Gebäude, worin sich eine große Masse von Menschen entwikkeln soll, so müssen hier Theile desselben sein, die die Masse als eigentliche Zugänge ein- und auslassen, und ein innerer Raum, worin sich die Menschen befinden, und beides muß in einem gewissen Verhältniß sein; ist nun der Versammlungsraum sehr klein, die Ein- und Ausgänge aber sehr groß, so ist hier eine Unangemessenheit der Massenverhältnisse, denn die Ein- und Ausgänge drükken da die Idee aus, daß sich hier eine Menge Menschen versammeln kann, und dem widersprechen dann die innern Verhältnisse. Dieses Gesez hat für die Architectur der Privatgebäude gar keinen Werth, deswegen, weil schon jeder von selbst nicht mehr Mittel aufwendet, als zu seinem Zwekke nöthig sind. Wollte ein Privatmann sich eine Wohnung bauen, welche ganz außer Verhältniß mit seinem bürgerlichen Zustande wäre, so wäre dieses eine Lächerlichkeit, aber nicht eine architectonische, sondern eine moralische, denn das Gebäude selbst träfe es nicht, und auf das Kunsturtheil selbst würde es keinen Einfluß haben; doch sobald von einem öffentlichen Gebäude die Rede ist, so ist dies der erste Punkt, worauf sich das Kunsturtheil richtet, und daraus ergiebt sich, wie dies das specielle Princip ist für die Architectur als schöne Kunst, wie jenes, die Symmetrie, das allgemeine ist für die Architectur überhaupt. So stehen also die beiden Gesezе in

einem solchen Verhältniß zu der aufgestellten Ansicht von der Architectur, daß diese dadurch vollkommen bestätigt wird.

Aber desto schwieriger ist es nun mit dem lezten noch übrigen Princip der Eurhythmie, die mit der Symmetrie keineswegs zu verwechseln ist. Wir könnten hier zunächst zurükkgeführt werden auf das mimische Gebiet, wo etwas ähnliches ist. Denken wir uns eine Reihe von Bewegungen, die in gewisse Glieder zerfällt, so verlangen wir von diesen ein gewisses Verhältniß zu einander. Geht die Theilung so weit, daß das einzelne Glied zu klein wird, um als abgesonderte Einheit gefaßt zu werden, so ist dies ein Mißverhältniß, wir werden dadurch verlezt und betrachten es als Unvollkommenheit; ist aber das Ganze zu groß und doch so wenig getheilt, daß auch das einzelne Glied zu groß ist, um als Einheit gefaßt zu werden, so werden wir ebenfalls verlezt, es fehlt die Richtigkeit des Verhältnisses der Theile zum Ganzen, welches wieder etwas anderes ist, als das Verhältniß der Theile unter sich, welches durch seine Gleichheit oder Ungleichheit näher bestimmt wird. Ist ein Ganzes von mannigfaltigen Bewegungen gegeben, und sie sind alle unter sich völlig gleich, aber in einer zu großen Anzahl, so wird dies ebenfalls einen unangenehmen Eindrukk machen, weil die Ungleichheit, wo eine gewisse Regel darin ist, wieder die Stelle einer Theilung einnimmt, und so das Ganze leichter übersehen werden kann. Beides zusammen ist in der Orchestik dasjenige, was man dort Eurhythmie nennen würde, und was allerdings aller orchestischen Composition zu Grunde liegt. Da nun diese überall von der Musik begleitet wird, so werden wir das Ganze auch auf die Musik übertragen können, und zwar auf das Verhältniß von dem, was darin Thema ist, und was Figur oder Variation. Was nun in diesen Künsten angewandt auf Zeitverhältnisse hervortritt, das haben wir in der Architectur auf Raumgestaltung anzuwenden; und so liegt hier also eine Regel zu Grunde in Beziehung auf die sinnliche Anschauung in ihren

beiden wesentlichen Formen, dem Raum und der Zeit, die wir uns klar zu machen haben. — Unter Eurhythmie nun versteht man in einem Gebäude die Linearverhältnisse desselben, in sofern sie den Eindrukk des Wohlgefallens machen. Es kommt dabei rein auf quantitative Verhältnisse an, die sich daher auf Zahlen zurükkführen lassen. Da sich hier nun alles auf solche Verhältnisse zurükkführen läßt, so liegt darin eine sehr entschiedene Aehnlichkeit mit dem, was über die Harmonie gilt in der Musik, wo es auch auf ein Zugleichsein, und zwar von Tönen, ankommt; so wie man da das Verhältniß der zugleich seienden Töne auf Zahlenverhältnisse zurükkführt, so auch innerhalb derselben das Wohlgefällige und Mißfällige. Es lassen sich aber, wie wir bei der Musik bestimmt erklärt haben, dergleichen Zahlenverhältnisse zwar als eine Indication ansehen, aber keineswegs als einen Erklärungsgrund, so daß man sagen könnte, der wohlgefällige Eindrukk beruht auf der Leichtigkeit, mit welcher die Seele die Zahlenverhältnisse auffaßt. Man wird z. B. nicht leicht ein Gebäude bilden, welches in seiner Grundfläche ein reines Quadrat bildet, es müßte denn sein, daß dieses etwa ein anderes umschriebe, so daß jede Seite eigentlich einem andern Ganzen angehörte, wie etwa, wenn es einen Hofraum umschließt. Aber denken wir uns ein Gebäude, was eine Masse bildet, in ein Quadrat gebaut, so würde dies jeder nicht geschmakkvoll finden. So wie man aber nicht eine Gleichheit differenter Linien will, so will man auch nicht bestimmte Arten der Ungleichheit. Dies ergiebt schon die Ungenügendheit rein arithmetischer Verhältnisse hier, denn keines von beiden, obgleich ein entgegengesezтes, ist für sich hinreichend, das wohlgefällige zu bestimmen; und es ist so dieses unmittelbare Einleuchten der Gleichheit oder Ungleichheit keineswegs der Grund dieses Wohlgefallens. — Dasselbe erstrekkt sich über alle architectonischen Linien, ja auch auf diejenigen, die man im strengen Sprachgebrauch nicht so nennt, denn der Eindrukk ist durchaus derselbe; und findet man bei einem Gebäude, welches

den Anſpruch macht, ein Kunſtwerk zu ſein, dieſes Verhältniß der einzelnen Dimenſionen vernachläſſigt, ſo ſchreibt man dies einem ungebildeten Geſchmakk zu. Haben wir die Symmetrie auf ein ideales und reales Princip der Geſtaltung zurükkgeführt, ſo iſt dies hier nicht möglich; allein die Sache ſelbſt iſt hier eben ſo wenig aufgeklärt, wie bei der Muſik; man kann zwar das Wohlgefällige von dem, was es nicht iſt, mit ziemlicher Beſtimmtheit abſondern, aber der Grund der Sache iſt noch unentſchieden. In der Muſik ſind in den neuern Zeiten bedeutende Veränderungen vorgegangen, bei dem jezigen Tonſaz erlaubt man ſich Verhältniſſe, die früher verboten waren. Hätte die Architectur eben ſolche Maſſen von Productionen, ſo würde es da vielleicht ebenſo ſein, und das Auge würde ſich gleichfalls in Verhältniſſe einüben, welche es jezt nicht auffaſſen will. Es hat aber die Architectur gegen alle ſolche Veränderungen eine eigenthümliche widerſtrebende Kraft; denn die Werke der Muſik ſind etwas vorübergehendes, die architectoniſchen Werke aber ſind etwas bleibendes, und es koſtet faſt eben ſo viel Kraftaufwand, ſie zu zerſtören, als zu errichten. Daher iſt es auch natürlich, daß hier weniger Kühnheit herrſcht in den Verſuchen, Veränderungen zu machen, wie in der Muſik.

Wenn wir nun auf das Verhältniß dieſer drei Principien ſehen in der Architectur, ſo iſt die Symmetrie gleichſam die conditio sine qua non, ohne welche gar nicht angenommen werden kann, daß eine freie Production in Beziehung auf die Geſtaltung des Stoffes obgewaltet habe. Wie ſehr dies zuſammenhängt mit dem Geſez der Beziehung der Gebäude auf das Privatleben wie auf das öffentliche, ſieht man im Alterthum und in dem Mittelalter auf das deutlichſte. Im Alterthum machten die eigentlichen Wohngebäude weit weniger Anſpruch darauf, Kunſtwerke zu ſein, es war daran nur Kunſt, als an einem andern; und in dem Mittelalter finden wir daſſelbe. Während die religiöſen Gebäude in einem beſondern Stil der Kunſt entſtanden,

dienten die Privatwohnungen auch von größerem Umfange und von solchen Personen, die großen Einfluß auf das öffentliche Leben hatten, wie selbst die Burgen im Ganzen, dem bestimmten Zwekke; und die Kunst zeigte sich da auch nur an einzelnen Theilen, und besonders in schönen Verzierungen, aber der Grundriß zeigt, daß nicht einmal die Symmetrie beobachtet wurde. Dasselbe gilt von den Wohnhäusern der Städte, denn wiewohl man hier zusammenhängende Straßen bildete, so dominirte doch auch hier allein die Beziehung auf das Bedürfniß und den besondern Zwekk; wogegen die öffentlichen Gebäude, wie Rathhäuser und dergl., Gegenstände der Kunst waren, und mit diesem Anspruch aufgeführt wurden. — Die Massenverhältnisse dagegen sieht man, wie schon bemerkt, als dasjenige an, was eigentlich den Character des Gebäudes bestimmt. Es sind dabei zwei Extreme, die man am meisten im Auge haben muß, um sich das Ganze zur Anschauung zu bringen. Dieses ist nämlich das Princip der Festigkeit, was in den Massenverhältnissen ausgedrükkt ist, und im Gegensaz das Princip der Schlankheit. Das erstere macht überall den Eindrukk, daß das Gebäude darauf berechnet sein soll, einen großen Widerstand zu leisten, und dies giebt allerdings auch eine besondere Beziehung auf Zwekk und Bedürfniß. Das zweite als das entgegengesezte Princip, die Schlankheit, hat auch eine entgegengesezte Neigung, nämlich zu dem Epideictischen, um aufzuzeigen, wie viel man in diesem Sinne wagen kann. Denn wenn eine solche Masse im Verhältniß zu ihren übrigen Dimensionen sehr in die Höhe geht, so erscheint sie kühn, weil sie einen größern Widerstand zu leisten hat, und die Mittel dazu nicht in dem Eindrukk liegen. Es kann dies allerdings ganz in das Epideictische übergehen, und dann ist es Ausartung, an sich aber bilden jene zwei Principien einen bestimmten Gegensaz in den Verhältnissen der Massen.

Wenn wir uns hier der Betrachtung der Säulenordnungen zuwenden, welche man so häufig, obwohl mit Unrecht,

als den eigentlichen Schlüssel und das Wesentliche der Architectur hat ansehen wollen, so ist hier der Gegensaz zwischen dem Dorischen und Jonischen die Hauptsache, und es beruht dieser Gegensaz ebenfalls auf den Verhältnissen der Masse. Denn das Verhältniß der Höhe einer Säule zum Durchmesser gehört nicht zur Eurhythmie, aus Linien der Oberfläche bestehend, sondern es ist ein Massenverhältniß, und zeigt den Coefficienten an, durch welchen die Masse constituirt wird, was hier bekanntlich das Characteristische ist. Andere Säulenarten sind hier nur Abwandlungen jener beiden, so ist z. B. das Toscanische eine Abwandlung des Dorischen und stärkerer Gegensaz zum Jonischen und das Corinthische umgekehrt. Beides drükkt aber eben dies Princip der Massenverhältnisse aus, das Dorische das Princip der Festigkeit, das Jonische das der Schlankheit. Ebenso bildet aber auch das Dorische und Jonische bei den Alten den Hauptgegensaz in der Musik, wie bei den Gebäuden auch dieses Massenverhältniß gleichsam das Ethos der Architectur ausdrükkt, und so liegt darin wieder eine neue Aehnlichkeit zwischen Architectur und Musik, so daß man sich nicht so sehr über das neuere Wizwort befremdet zu wundern hat, daß die Architectur gefrorne Musik sei. Man denkt dabei an den Gegensaz in dem Stoffe, in welchem beide Künste versiren, die Musik in dem Flüssigsten, der Luft, und die Architectur in dem Festesten, dem Stein, und an die Gemeinschaftlichkeit ihrer Beziehung auf Zahlenverhältnisse. Diese Aehnlichkeit ist unleugbar, und in der weitern Forschung über diesen Gegenstand wird immer eins das andere gegenseitig erläutern. — Stellen wir nun Symmetrie und Massenverhältniß in der erörterten Weise einander zur Seite, jene als dasjenige, was in jeder Massengestaltung sich findet, und zugleich die Beziehung der Architectur auf einen bestimmten Zwekk ausdrükkt, zugleich aber als die allgemeine Bedingung freier Production, dieses als rein bestimmt durch die Beziehung des Kunstwerkes auf das öffentliche Leben, zugleich aber auch als das

Characteristische desselben, so wird dadurch schon vollständig dargethan, auf welche Weise wir die Architectur in der Kunst überhaupt feststellen. Aber die Eurhythmie bleibt gleichsam der unbewegliche Mittelpunkt, von welchem ab die Eigenthümlichkeit des Characters ausgeht. An Symmetrie ist jede Construction gebunden; die Massenverhältnisse ergeben sich aus den Beziehungen des Gebäudes als eines Einzelnen auf das Gesammtleben, aber alle freie Ausführung, alle Virtuosität ist an die Eurhythmie gewiesen, gerade wie die Freiheit des Tonsezers sich in den besondern Verhältnissen der Harmonie und Melodie äußert.

Es giebt an dem architectonischen Kunstwerk noch etwas anderes, was gleichsam außerhalb der Construction des Ganzen liegt, dies ist die Verzierung. Wenn wir dieselbe zurükkführen auf einen der drei wesentlichen Hauptpunkte der Architectur, so werden wir kaum etwas anderes sagen können, als daß sich dieselbe bestimmen muß nach den Verhältnissen der Masse in Beziehung auf ihre Quantität; dagegen in Beziehung auf ihre Qualität ist sie gebunden an die Verhältnisse der Eurhythmie, welche das Ganze darstellt. So würde es z. B. ein Widerspruch sein, Gebäude im dorischen Geschmakk mit Verzierungen zu überladen, wenn auch mit den schönsten derselben, zu dem Character von diesen gehört vielmehr Sparsamkeit in den Verzierungen; dagegen ein Gebäude im jonischen Character würde den Eindrukk von Dürftigkeit machen, wenn die Verzierungen zu sparsam angebracht wären. Das erstere verlangt immer eine gewisse Concentration des Künstlers auf das Wesentliche, das andere dagegen verlangt Mannigfaltigkeit, und es gehört mit zu dem Character desselben, daß auch das Einzelne will für sich sein, und ein solches für sich sein wollen des Einzelnen ist eben die Verzierung, die in dem Princip des Ganzen gar nicht ihren Grund hat. Wenn wir nun diese auf dem Massenverhältniß beruhenden Glieder des Gegensazes als den Hauptcharacter der Gebäude ansehen wollen, wie dies auch bei denen stattfindet, die

alles auf die Säulenordnung zurükbeziehen wollen, so scheint es als ob das völlig dasselbe wäre, was wir unterschieden haben als den religiösen Stil, um es mit dem stärksten Ausdrukke zu bezeichnen, und den geselligen Stil. Allein wenn wir dies auf diese Weise wollten zur Anwendung bringen, so würden wir in einen Widerspruch gerathen mit dem was ist, denn das Wirkliche würde nicht darunter subsumirt werden können. Es giebt eine Menge von religiösen Gebäuden, die nichts an sich tragen, was den Eindrukk stört, und in denen dennoch die Schlankheit dominirt, und man kann sagen, daß dies überall in der gothischen Baukunst das Ueberwiegende ist; ja die Schlankheit tritt in religiösen Gebäuden noch mehr hervor, als in Privatgebäuden, weil sie mehr freie Räume darstellen. Wir können dies daher nur als einen untergeordneten Gegensaz ansehen, und keineswegs als das höchste Gesez aufstellen. Es ist dies aber dasselbe, was wir auch anderwärts gelegentlich angeführt haben, man kann niemals das Politische und Religiöse in einen Gegensaz stellen, sondern nur als Religion und als Geselliges, in sofern das leztere, wenn auch große Massen darstellend, doch als Aggregat von einzelnen erscheint, während Politik und Religion hier gleich steht. Wie die Tragödie in ihrer Form ganz dem religiösen Stil zukommt, ungeachtet sie in das Politische gehört, so verhält es sich auch mit der Architectur. Wir müssen daher noch einen höhern Gegensaz suchen, der uns zugleich darauf führt, warum wir die bildende Kunst in dieser Ordnung durchgenommen haben. Wenn wir alle architectonischen Kunstwerke, die eigentlich von dem öffentlichen Leben ausgehen, dem gebundenen und höhern Stil zuschreiben müssen, so haben wir noch ein ganz anderes Gebiet zu betrachten, nämlich architectonische Kunstwerke, die auch eine Richtung auf das öffentliche Leben haben, aber nicht von demselben ausgehen, so daß sie ihrer Bestimmung nach den Character haben, daß, indem sie für viele sind, sie doch nur Aggregat von Einzelnen sind. In einem religiösen Gebäude ist die Menschenmasse

die Gemeine, in einem politischen Versammlungsgebäude, einem Gerichtssaal oder Regierungsgebäude, ist es immer der Staat; denken wir uns aber architectonische Kunstwerke als unabhängig vom eigentlichen Bedürfniß oder einem bestimmten Zweck, also ebenfalls in rein freier Productivität, und eben deshalb als Kunstwerk aufgestellt für die Oeffentlichkeit, aber im rein geselligen Sinne, so wird dies erst das andere Glied des Gegensazes sein, was uns aber zugleich zu dem Uebergange führt von der Architectur zur schönen Gartenkunst, denn diese beiden verschmelzen sich mehr oder weniger, wo von Bestimmungen für das Gesellige die Rede ist. Ganz etwas anderes war schon bei den Alten das Wohnhaus und etwas anderes die Villa; leztere war ein architectonisches Kunstwerk, dagegen bei dem städtischen Wohngebäude wurde daran gar nicht gedacht. Jenes als Kunstwerk wurde in die schöne Natur gestellt, und die schöne Natur wurde ihm angeeignet, und dasselbe ihr, so daß beides wesentlich zusammen ist. Hier ist die eigentliche Richtung auf die Geselligkeit; das Kunstwerk will nicht für den Besizer allein sein in dieser Einheit von Gartenkunst und Architectur, aber es bezieht sich auch nicht auf das gebundene öffentliche Leben, weder religiös, noch politisch, sondern auf freie Geselligkeit, und dies ist eigentlich das Gebiet des leichten Stils in der Architectur, und hier ist es, wo besonders das Gebiet der Schlankheit dominirt, wenngleich nicht ausschließlich, so wenig als das Umgekehrte in dem öffentlichen gebundenen Stil. Aber die Gebäude im dorischen Geschmakk haben doch einen ganz andern Character, wenn sie dem geselligen, als wenn sie dem gebundenen öffentlichen Stil angehören. Dies bildet den höchsten Gegensaz, soll aber Kunst als Kunst verstanden werden, so müssen wir uns jezt noch an jenen höheren strengeren Stil halten, weil im andern die Freiheit so groß ist, daß die Mannigfaltigkeit unübersehbar wird, und bei der großen Schwierigkeit und dem Dunkel, welches auf diesem Gebiete ruht, hieße den

lezterm Gegensaz zuerst betrachten so viel, als die Sache bei dem verkehrten Ende anfangen.

Gehen wir bestimmter auf das Alterthum zurükk, so finden wir insbesondere bei den Römern jenen Gegensaz zwischen Wohngebäuden in der Stadt und ihren Landsizen. Denn wenngleich die Außenseite der erstern sich mit dem öffentlichen Leben berührte, so hatten sie doch keine Beziehung auf dasselbe, weil ihre Städte nicht so eingerichtet waren, daß die Wohngebäude einzeln vor die Augen traten; aber bei ihren Landsizen waren die Wohngebäude zugleich ein Gegenstand der Kunst, und in der Entfernung von den öffentlichen Geschäften war dies auch der Ort für ihre Geselligkeit und ihr Privatleben überhaupt. Hier finden sich mannigfaltige Formen, je mehr sich die schöne Gartenkunst entwikkelte. Die freie Geselligkeit ist von dem öffentlichen Leben nicht getrennt. Auch in der neuern Zeit, seit die Cultur des Bodens die schöne Gartenkunst möglich macht, finden wir diese auch zugleich entstehend und in Verbindung mit Gebäuden, welche nichts anderes sind, als Bestandtheile einer großen Gartenanlage, wo sie auf das öffentliche Leben keine Beziehung haben, also nicht aus dem oben aufgestellten strengeren Princip können abgeleitet werden. Nun aber ist auf der andern Seite offenbar, daß dies doch sehr mit dem öffentlichen Leben zusammenhängt, und die freie Geselligkeit der höheren gebildeten Klassen ist der Ort, wo das öffentliche Leben vorbereitet wird, und von wo es sich wieder in das häusliche Leben ableitet. Alle bedeutenden Veränderungen des öffentlichen Lebens sind auch mit einer Aenderung der freien Geselligkeit verbunden, so daß auch das aufgestellte Princip hierin seine Anwendung findet. So z. B. ist ein sehr wichtiger Unterschied in dem öffentlichen Leben, ob in einer bürgerlichen Gesellschaft die Sclaverei besteht oder nicht, und es giebt dies allen Geschäften der Herrschaft über die Natur einen ganz andern Character der Betreibung; damit hängt aber zusammen die Art und Weise, wie die höhere Klasse der Gesellschaft

wohnt und ihre Umgebungen einrichtet, und es zeigt sich hier also ein unmittelbarer Einfluß des öffentlichen Lebens auf die freie Geselligkeit. Dasselbe gilt von der Art, wie sich die Stände in die gesellschaftlichen Verhältnisse theilen, wie nahe oder fern sie einander stehen. Dies ist ebenfalls auf die Verhältnisse der Architectur in Anwendung zu bringen; so wie die schöne Gartenkunst eine freie Productivität in Beziehung auf die Vegetation ist, so müssen auch, wenn sie Gebäude hervorruft, diese ein Kunstwerk sein, nicht aber bloß aus einer gebundenen Thätigkeit hervorgehen, und sie werden immer den Typus des öffentlichen Lebens an sich tragen, und das Verhältniß des Besitzers zu demselben darstellen. Indem hier aber die Beziehung auf das formell bestimmte öffentliche Leben wegfällt, d. h. die bestimmten Functionen der religiösen und politischen Lebensverhältnisse, so zeigt sich hier auch eine größere Freiheit, und es gehören alle diese Ziergebäude und öffentlichen Anlagen rein dem ungebundenen Stil an. Nicht selten erscheinen sie in ihrer Form nur als Nachbildungen von solchen Gebäuden, die ihre eigenthümliche Bedeutung im öffentlichen Leben haben; z. B. wie häufig haben nicht solche Gebäude in Gärten die Form von antiken Tempeln ohne eine Bestimmung dafür, oder auch ebenso die Form von gothischen Kirchen und Kapellen, ohne daß dies in dem Wesen der Sache gegründet wäre; deshalb kann man es aber auch nicht aus dem Gesichtspunkte der schönen Kunst als an sich tadelnswerth ansehen, wenn sich Gebäude von ganz verschiedenem Character in einem Raume zusammen finden. Manche Kritiken sind so rigoristisch, daß sie verlangen, daß alle solche Gebäude in dergleichen Anlagen nur gothisch oder antik seien, wozu jedoch kein Grund vorhanden ist, denn da das öffentliche Leben nicht mehr existirt, worauf sich dieser Stil bezieht, so stehen sie nur da als geschichtliche Denkmäler, und es ist nur ein historisches darin nachgeahmt, so daß man sie eben so gut zusammenstellen, als isoliren könnte. Etwas anderes wäre die Forderung der Ueber-

einstimmung zwischen den verschiedenen Stilarten der Architectur und schönen Gartenkunst, was aber nicht durchzuführen ist.

Wenn dieses aufgestellt würde, so würden wir die ganze Architectur hieraus construiren können, wie wir sie aus dem andern ableiteten, und erst jezt auf dieses gekommen sind. Es giebt aber keine Gestaltung des festen Stoffes anders, als in Verbindung mit dem Akkerbau, und wo die Gesellschaft noch nicht auf den Akkerbau gegründet ist, da kann kein Gebäude sein. Es läßt sich wohl denken, wenn eine oder mehrere nomadische Gesellschaften innerhalb eines bestimmten Bezirks ihren Aufenthalt wechselten, daß sie innerhalb desselben feste Punkte haben für ihr politisches und religiöses Leben, aber indem hier ein solcher Gegensaz zwischen dem öffentlichen Leben im Freien und einem eingeschlossenen statt des freien nicht gewollt wird, so findet man auch ein solches Bedürfniß noch nicht. Wenn aber die Gesellschaft auf den Akkerbau gegründet ist, so haben wir da ebenfalls einen Punkt, wo sich die Architectur auf die Gartenkunst gründet. Mit dem Akkerbau entsteht die Nothwendigkeit fester Wohngebäude und fester Vorrathshäuser, weil die kurze Circulation des Ernährungsprocesses und seiner Vorkehrungen aufhört, welche im nomadischen Zustande war, wo namentlich durch die Viehzucht die tägliche Ernährung täglich gewonnen wird; aber bei dem Akkerbau ist dies unmöglich, denn der Proceß der Vegetation ist ein so langer, daß es da nichts giebt, was nur dem täglichen Bedürfniß entspricht, und daher sind hier Wohngebäude und Vorrathsgebäude etwas, was sich von selbst ergiebt. Daran knüpft sich dann die Architectur, wie an den Feldbau die schöne Gartenkunst. So wie wir aber hierbei den Feldbau als die erste Basis gesehen haben, so läßt sich auch die schöne Gartenkunst als die erste Kunst von dieser Basis aus denken. Denken wir dieses aber von der Construction von Gebäuden, die sich auf das öffentliche Leben beziehen, so fällt nun die Vorstellung weg, daß die Gebäude in der Gartenkunst Nachbildungen von jenen seien,

sondern sie schließen sich mehr an die Wohngebäude an, und es wird hier das erste, was uns vorhin als das lezte erschien. Wir haben hier zuerst die schöne Kunst auf einem uneigentlichen Gebiete, indem sie sich aber aus dieser gebundenen Thätigkeit löst und frei wird, ist sie erst schöne Kunst. Denken wir uns aber ein solches System des Akkerbaues in einer mannigfaltig gestalteten Natur, aber gleichsam als eine Oase, und rund herum nichts von menschlicher Thätigkeit, so bildet sie gegen die Wüste einen ähnlichen Gegensaz, wie die schöne Gartenkunst zu dem gebundenen Akkerbau. Da haben wir also das Princip, welches sich dann immer mehr erweitern wird. Offenbar gestaltet sich die Sache so: Je höher die Cultur des Bodens steigt, um so mehr kann eine ganze Gegend das Ansehen eines Gartens gewinnen der freien Construction der Form nach, und es lassen sich selbst die größten Massen von Wohngebäuden, wie sie die einzelnen Theile der akkerbauenden Gesellschaft vereinigen, als einzelne architectonische Massen ansehen, die hier in die Natur hineingestellt sind. So wie sich das Leben erweitert, so daß große Gebäude zu politischen und religiösen Functionen nothwendig sind, so ist dieses der Gipfel von jenem Princip aus. Bei dieser Behandlung erlangen wir die umgekehrte Ordnung, wie oben, überall das Streben aus der gebundenen Thätigkeit in die freie Construction, und wo sich dieses gelöst hat und in ganz unabhängigen Werken erscheint, da ist Vollendung. Daher werden wir wohl sagen können, bei einem Volke ohne schöne Architectur werden wir vergeblich nach einem hohen Grad von geistiger Bildung und geistiger Freiheit fragen.

Dies führt uns auf den Punkt zurükk, wovon wir angefangen haben. Unstreitig sind nämlich die ältesten Werke der Architectur Productionen des Despotismus, wie dieses gilt von den ägyptischen und orientalischen. Aber was ist auch der Character derselben. Es ist dies das Ueberwiegende der Massenverhältnisse, d. h. dasjenige, was am meisten mechanisch ist, und

die menschliche Thätigkeit zeigt sich dabei als der Widerstand die Massen bewältigend, indem sie in einem ungeheueren Maaßstabe colossal gearbeitet sind; dies tritt desto mehr hervor, je geringer der Zwekk zur ganzen Thätigkeit ist, und in dem Colossalen ist eben das untergeordnete Bestreben nur die mechanische Gewalt zur Anschauung zu bringen. Da tritt selbst häufig genug die Symmetrie zurükk, und die Eurhythmie ist eigentlich noch ganz vergraben, wenigstens weiß sie sich noch gar nicht zu irgend einer Mannigfaltigkeit zu gestalten. Dies hängt allerdings damit zusammen, daß hier überwiegend die große Masse der Menschen ganz in die mechanische Thätigkeit aufgeht, und daß das öffentliche Leben selbst keinen andern Character hat, als daß von wenigen Centralpunkten aus der Impuls aller menschlichen Thätigkeit ausgeht. So spiegelt sich der Character des öffentlichen Lebens in dem Typus der Gebäude. Wenn man dasjenige, was mehr dem Religiösen angehört, in denselben Gestaltungen und unter denselben öffentlichen Verhältnissen betrachtet, so finden wir da überall die wunderbarsten Mißgestalten, die uns entgegenkommen, abentheuerliche Idole, wie in Asien und Africa, gewöhnlich in einem colossalen Maaßstabe gestaltet. Dies zeigt aber die untergeordnete Stufe von Entwikkelungen des Religiösen, daß es die Richtung auf das Ewige nur manifestirt unter der Form des Gegensazes gegen die wirklichen, dem Endlichen angehörigen Formen. Dies ist das Princip jener Art von Mythologie wie dieser Werke, die eigentlich der Sculptur angehören sollen, aber ein sonderbares Mittelding bilden zwischen Sculptur und Architectur; dem Gegenstande nach wollen sie Gestalten darstellen, wie dies der Sculptur zukommt, aber sie sind nur auf die Weise der Architectur zu construiren gewesen. Da finden wir also eine solche Zusammenstimmung von beiden, die untergeordnete Entwikkelung und den schroffen Gegensaz zwischen Einzelnen, von denen allein der Impuls ausgeht, und von einer ganz in die mechanische Thätigkeit versunkenen Masse. So wie wir

uns nun in die Zeit des klassischen Alterthums versezen, wo die Formen des öffentlichen Lebens sehr häufig wechselten, aber dennoch der Character unter allen diesen verschiedenen Formen überwiegend der einer gewissen Gleichheit war, indem zwar allerdings der Gegensaz zwischen Freien und Sclaven bestand, jedoch in einem ganz andern Verhältniß, als in dem Orient, da es die Freien waren, welche allein den Staat bildeten, und die Sclaven dagegen außerhalb desselben sich befanden, während in den großen orientalischen Dynastien, wenngleich eine Dynastie die andere stürzte, die Freien eigentlich keinen Staat bildeten, sondern nur die Sclaven, — so bekommen daselbst nun die Gebäude, die das öffentliche Leben bezeichnen, mehr den Character einer größern Entwikkelung von sich frei bewegenden Massen. Dies ist der Typus, der hier überall unverkennbar in den politischen und religiösen Gebäuden waltet, wiewohl in diesen überall der Gegensaz hervortritt, den die alterthümlichen Reiche haben zwischen Priestern und Laien, so wie zwischen ναος als sanctuarium und dem zur freien Entwikkelung der Masse bestimmten Gebäude. — Wenn wir nun hier geschichtlich auf den Gegensaz getrieben werden zwischen der antiken und gothischen Bauart *), so ist

*) In dem ursprünglichen Heft werden hier der antike, gothische und moderne Stil einander entgegengesezt; und es heißt von ihnen: „Sie sind nicht vergleichungsweise als näher oder entfernter von Einem Ideal zu betrachten, sondern als veränderte Modificationen des gestaltenden Triebes, Complemente von nationeller Verschiedenheit und Interesse der Zeit, weil nämlich zur selben Zeit nur Eine Völkermasse solcher Geistigkeit und Herrschaft genießt. Das kritische Studium sollte hier darauf gehen, die Architectur correspondirend zu vergleichen mit andern Kunstzweigen, und auf diesem Wege allmälig die Bedeutung der verschiedenen Stile zu erforschen. Der tiefe Zusammenhang der Architectur mit dem politischen Leben ist nicht zu verkennen. In dem egyptischen Stil dominirt offenbar nur die Aehnlichkeit mit der mechanischen politischen Aggregation, und dabei der düstere Character. Im Hellenischen das Heitere, Anmuthige, welches aber eben deshalb auf einen kleineren Umkreis bestimmt ist, und sich mit jenem selbst im Großen verglichen ganz der Gartenkunst näherte; wogegen die egyptische Kunst starr in die Wüste hineintritt. Im gothischen dominirt das Religiöse und die stufenweise

dennoch hier der Ort gar nicht, mich auf den Streit über diesen leztern einzulassen, viel weniger ihn zu entscheiden. Wir sehen aber, daß er von hier aus als untergeordnet erscheint, aber überall in seinen bedeutenden Elementen an sich tragend den Typus einer abgestuften Differenz, wie es bei den germanischen Völkern auch war. Dabei tritt zwar auf eine andere Weise als im antiken Stil, aber beide verglichen mit der orientalischen Bauart, in beiden die Eurhythmie in demselben Grade hervor, nur daß die gothische Baukunst hierin zu solcher Mannigfaltigkeit in Vergleich mit der antiken entwikkelt ist, wie die Harmonie bei der modernen Musik in Vergleich zu der antiken; und dies gilt nicht bloß von dem, was Verzierung ist, sondern in der Art, wie die architectonischen Gebäude, ähnlich den musikalischen Intervallen, sich zu einander verhalten. Dabei ist nicht zu leugnen, daß in der gothischen Baukunst die Richtung auf das Schlanke überwiegt, so wie die Aehnlichkeit mit den Formen der Crystallisation; und im Gegensaz damit in den Verzierungen eine Neigung zu vegetabilischen Formen, die wir allerdings bei der antiken auch finden, aber die dort mehr an gewisse Stellen gebunden ist, dagegen hier durchgehend sich zeigt in der gothischen Architectur.

Betrachten wir nun die Mannigfaltigkeit in dem freien ungebundenen Stil in seinem Verhältniß zur freien Geselligkeit und zur schönen Gartenkunst, so kann hier eigentlich viel weniger ein bestimmter Typus herrschen. Schon darin, daß, wie wir sahen, die architectonischen Werke so oft Nachbildung sind, zeigt sich, daß hier in der freien Gestaltung sich zugleich das geschichtliche Bewußtsein geltend machen will, und daß in einem solchen Raume, welcher zugleich in dem Gebiete der freien Geselligkeit wesentlich dem freien Spiel der Gedanken und Empfindungen

---

sich erhebende politische Organisation. Im modernen romanischen das Gepfropftsein der ganzen Existenz und Bildung auf ein Fremdes, in welchem das Eigene untergeht. Eine neue Umbildung ist noch zu erwarten, wenn eine harmonische, politische und religiöse Organisation wirklich entsteht.

gewidmet sein soll, zu gleicher Zeit die ganze Vergangenheit und Entfernung zusammengedrängt werden kann, und was dabei tadelnswerth ist als Extrem, ist nicht die Mannigfaltigkeit, sondern die Ueberladung. Dies kann entstehen, wenn das Architectonische sich zu sehr zusammendrängt, und Gebäude von verschiedenem Typus durch zu große Nähe gleichsam in Streit mit einander gerathen, so daß man immer die Differenz zwischen ihnen als sie selbst auffaßt. Ueberladung kann also hier ein größer Fehler sein; das richtige Maaß dagegen bestimmt sich durch das, was in solchen Fällen das eigentliche architectonische Centrum ist, d. h. die Villa, um deren Raum das Ganze gestaltet ist, so daß auch hier wieder ein richtiges Verhältniß des Ebenmaaßes zu den vegetativen Gruppen hervortreten muß, indem Massenverhältniß und Eurhythmie zusammen wirken. In wiefern nun in einem solchen Ganzen Symmetrie sein soll oder nicht, dies macht den Hauptgegensaz aus im Geschmakk, bezieht sich aber weit mehr auf die schöne Gartenkunst wie auf die Architectur.

Es sind hier noch einige bedeutende Fragen zu erörtern, die jezt erst betrachtet werden können, nachdem wir das Ganze übersehen können. Wenn wir den ganzen Character unserer Untersuchung betrachten, wonach wir alles Technische ausschließen, dagegen ausgehen von einem gemeinschaftlichen Princip, aus welchem wir die ganze Kunstthätigkeit construiren, so ist doch noch ein Punkt, bei dem wir überall ankommen müssen, der unmittelbare Verkehr zwischen dem Künstler und demjenigen, für welchen er sein Kunstwerk macht; denn wie wir gesehen haben, ist das Kunstwerk ursprünglich ein innerliches, aber mit der Bestimmung, äußerlich für andere zu werden. Nun besteht dieser Verkehr zwischen dem Künstler und dem, für welchen sein Werk ist, in zwei Punkten: nämlich das Werk muß eine gewisse Verständlichkeit haben, und zweitens einen gewissen Eindrukk machen, welcher kein anderer sein darf, als der des Wohlgefallens in der Art, wie sich die künstlerische Grundthätigkeit darin zeigt. Wir

haben diese Frage in der Mimik und Musik zu beantworten gesucht, ohne daß sie jedoch bestimmt hervorgehoben ward, weil sie dort geringere Schwierigkeiten hat, denn die Mimik schließt sich an die Art, wie der menschliche Leib durch den Geist in Bewegung gesezt wird, und die Verständlichkeit liegt also in dem Zusammenhange des Künstlerischen mit dem Kunstlosen. Ebenso ist es in der Musik; die ursprüngliche Verbindung des Gesanges mit der Mimik trägt die Verständlichkeit an sich, weil sie sich anschließt an die Art und Weise, die innere Bewegtheit in Tönen zu äußern, und es liegt so die Verständlichkeit in dem Zusammenhange. Nur freilich bei größern musikalischen Ganzen, wobei viel Instrumentalmusik ist, läßt sich diese Verständlichkeit schwerer finden, weil sich der Sinn schon mehr entwikkelt haben muß, aber es ergab sich uns doch eine Formel, wie dies auch da anzuwenden ist, während wir dennoch alles Positive, als zum Technischen gehörig, bei Seite legten. Bei der Architectur ist es nun anders, da können wir nicht sagen, daß sie sich anschließt an ein schlechthin Allgemeines. Die gebundene Thätigkeit in der Gestaltung des starren Stoffes zu verschiedenen Zwekken ist freilich auch etwas allgemeines, aber sie bezieht sich ausschließlich auf den Zwekk, und da wird niemand sagen, daß dies etwas unverständliches wäre, was in dieser Beziehung producirt wird. Es bezieht sich dies auf Thätigkeiten, die in den verschiedensten Völkern und Zeiten dieselben sind. Betrachten wir ein Gefäß, so ergiebt sich aus seiner Gestalt die Bestimmung desselben; ein kubisches Gefäß z. B. wird nicht leicht jemand für ein Gefäß zu Flüssigkeiten halten, weil diese darin nicht bequem aufzubewahren sind. Das obige gilt auch von Gebäuden, die den unmittelbarsten Lebenszwekken dienen. Aber so wie wir auf das eigentliche Kunstgebiet kommen, so beruht die Verständlichkeit davon einerseits noch auf dem, wodurch es noch an der gebundenen Thätigkeit hängt, d. h. an denjenigen Functionen des öffentlichen Lebens, auf die sich das Werk bezieht; die eigentliche

Kunstgestalt aber wird dadurch noch gar nicht verständlich. Nun haben wir in dieser Hinsicht, ursprünglich ausgehend von der Symmetrie, ein allgemeines Princip aufgestellt, indem wir sagten, es wirke hier die freie Productivität in den besondern Beziehungen auf die Gestaltung des starren Stoffes diejenigen Formen, welche der menschliche Geist in sich trägt, in Uebereinstimmung mit den Formen der Natur, und indem wir hinzufügten, daß es die Architectur, weil sie das Starre auffaßt, nur zu thun habe mit den anorganischen Formen, die organischen dagegen nur als Nebensachen, wie in den Verzierungen, vorkommen könnten. Es sind aber diese beiden Principien von einander ganz unabhängig. Wenn wir also ein Gebäude sehen, so haben wir, um es zu verstehen, zwei verschiedene Fragen zu lösen, und aus diesen entsteht noch eine dritte, nämlich nach der Bestimmung des Gebäudes, und dies ist diejenige Seite der Kunst, welche noch der gebundenen Thätigkeit angehört; wie wir aber gesehen haben, läßt sich hiervon die Architectur ganz trennen. Je mehr sich nun diese Bestimmung sogleich in der Erscheinung kund giebt, desto richtiger ist das Gebäude in dieser Beziehung construirt. Aber indem der Künstler seine Zeitgenossen voraussezt, so müssen wir dieses Gesammtleben erst kennen, um die Bestimmung des Gebäudes zu finden. Da bedient sich der Künstler einer Hülfe, von der wir fragen können, ob sie etwas wichtiges oder unwichtiges ist. Die Künstler sezen nämlich oft auf die Außenseite eines Gebäudes Ueberschriften, die die Bestimmung des Gebäudes kund geben, oder sie bringen an der Außenseite des Gebäudes solche Verzierungen an, welche ebenfalls die Bestimmung des Gebäudes deutlich machen. Wenn z. B. an einem Gebäude die Themis mit der Wage angebracht ist, so wird dies auf ein Gerichtsgebäude deuten, wie kriegerische Verzierungen auf ein Zeughaus. Vergleichen wir beide Mittel mit einander, so zeigt sich hier ein Unterschied. Steht es nämlich einmal fest, daß architectonische Werke solcher Verzierungen fähig sind, so ist

es natürlich, daß sie mit in den Gedanken des Werkes hineingezogen werden, und so gehen sie aus der Kunst selbst hervor. Aber eine Inschrift ist etwas ganz Fremdes; wenn sie daher nicht noch einen andern Zweck hat, so ist sie etwas irriges, und der Künstler hätte sich die Aufgabe stellen sollen, daß die Bestimmung des Gebäudes durch die Gestalt selbst und durch die Mittel innerhalb der Kunst klar sein sollte. Aber gewöhnlich haben die Inschriften noch einen andern Zweck, nämlich bestimmte historische Data anzugeben. Ein Mausoleum erkennt man sogleich als Grabstätte aus dem Ort und der Structur desselben, zu diesem Zweck wäre also eine Inschrift ganz überflüssig; giebt dagegen diese als historische Notiz an, wer dasselbe gesezt und für wen, so ist dies etwas anderes, und es muß dem Künstler gestattet sein, dieses hinzuzufügen, sollte sie aber jenen ersteren Zweck haben, so ist dies der Einheit der Kunst entsprechender, dies durch ein Enblem auszudrükken. Allein die Art, die Verständlichkeit des Gebäudes in Beziehung auf seinen Zweck auszudrükken, läßt freilich eine große Mannigfaltigkeit zu.

Sollte man nun fragen, wie ist der Künstler gerade auf diese Construction gekommen, so hängt dies wieder zusammen mit einer andern Frage, nämlich mit der, „wenn das Gebäude einen bestimmten Eindrukk des Wohlgefallens macht, worauf beruht dieser Eindrukk?" Dies ist eine eben so ursprüngliche Frage, wie die, „auf welche Weise diese bestimmte Construction im Künstler entstand." Es fragt sich aber weiter, können wir diese beiden Fragen jede für sich lösen, oder indem sie auf einander bezogen werden; d. h. giebt es für die zweite Frage eine andere Antwort als, der Künstler hat diesen bestimmten Eindrukk hervorbringen wollen, und für die erste eine andere Antwort als diese, das Gebäude macht diesen Eindrukk, weil es einen bestimmten Grad von Verständlichkeit mit sich bringt. Wir sehen, daß man sich hier im Kreise herumdreht, und wir nicht jede dieser Fragen für sich lösen können, der Eindrukk des Gebäudes und die Verständlichkeit desselben in seiner Individualität sind

durch einander bedingt. Ich kann nicht mehr Wohlgefallen haben, als ich verstehe, und nicht mehr verstehen, als ich Wohlgefallen habe. Hier müssen wir uns den Hauptpunkt vergegenwärtigen, was trägt zur Verständlichkeit bei, Symmetrie, Eurhythmie oder das Massenverhältniß? Und auf der andern Seite, worauf beruht die Differenz des größern oder geringern Wohlgefallens nach seiner symmetrischen, eurhythmischen oder massenverhältnißmäßigen Construction? wobei das leztere in der Vergleichung ein Mißfallen ist. Lassen sich diese Fragen unabhängig von einander beantworten, so läßt sich auch das Ganze unabhängig betrachten, im entgegengesezten Falle ist dieses auch nicht möglich. Betrachten wir in dieser Beziehung die einzelnen Punkte, so haben wir bei der Symmetrie das Resultat gewonnen, daß sie die schlechthin gemeinsame Form aller Gestaltung des Stoffes ist, und mithin ein wesentlicher Typus. Von einer gewissen Seite aus schließt dies so das Geheimniß der Geometrie in sich, denn diese geht immer darauf zurükk, wenn es auch gleich nicht auf unmittelbare Weise erkannt wird. Die einfachsten Demonstrationen der ebenen Geometrie sind immer nichts anderes, als Anwendungen des Gesezes der Symmetrie, welches dabei vorausgesezt wird. Darauf beruht die Beziehung von verticalen und horizontalen Linien zu einander, wie die ganze Theorie der Dreiekke; und dasselbe ist auch bei der höheren Geometrie der Fall; denn worauf beruht die Theorie der Kegelschnitte mit ihren Ordinaten und Abscissen anders, als daß man eine Linie finde, die die Curve in symmetrische Abschnitte theilt. So ist die Symmetrie das überall verständliche, aber eben deshalb auch das schlechthin postulirte, und sehen wir ein Gebäude, dem die Symmetrie fehlt, so schließen wir es von der Kunstbetrachtung aus. Die Künstler machen freilich allerlei Ausflüchte, um auch solche Werke in das Gebiet der Kunst hineinzuziehen, indem sie sagen, wenn das Symmetrische nicht auf der Oberfläche liege, so sei es kein Gegenstand der architectonischen Be-

trachtung, es könne nicht bemerkt werden, und doch sei es Kunst. Doch dies sind Spizfindigkeiten. Da nun aber die Symmetrie so allgemein verständlich ist, so kann man nicht sagen, daß sie auch die besondere Verständlichkeit des Gebäudes mit bestimme, ausgenommen, daß eben so wesentlich, wie sie das Gesez der Gestaltung ist, sie auch mit der gewöhnlichen Schärfe des Sinnes aufgefaßt sein will, und deshalb müssen die symmetrischen Eintheilungen in einem gewissen Verhältniß zu der Größe des Gebäudes stehen. Denken wir uns ein Gebäude von großer Dimension, z. B. ein Schloß, und es hätte dieses in der Mitte nur einen Eingang von mäßigem Umfange und weiter gar keine Abtheilungen zu beiden Seiten, so würde dies eine nicht verständliche Symmetrie sein, weil hier das Auge keine sicheren Anhaltungspunkte hat, dieselbe zu übersehen, und es müßten deshalb erst noch andere symmetrische Abtheilungen, z. B. noch andere Eingänge der Auffassung nachhelfen. Aber allerdings nahen wir uns hier zugeich schon wieder dem Gebiete der Eurhythmie, denn nun entstehen Verhältnisse der Linien unter einander. Aus dem Gesagten ergiebt sich nun als eine Regel der Verständlichkeit diese, daß der Ausdrukk der Symmetrie den Dimensionen für ein gewöhnliches Auge angemessen sein muß. Allerdings kann man das Augenmaaß so üben, daß man im Stande ist, weit größere Dimensionen aufzufassen; aber der Künstler muß für einen gewissen Durchschnitt arbeiten, um so mehr, als er für das öffentliche Leben arbeitet. Es fragt sich nun, ob diese Verständlichkeit zugleich die Bedingung des Wohlgefallens ist, oder ob dieses etwas anderes ist. Offenbar müssen wir sagen, mangelt die Symmetrie, so ist auch ein Mißfallen da, wenn das Werk als Kunstwerk angesehen werden soll. Verstehe ich nun die Symmetrie nicht, so ist es so gut, als wäre sie für mich nicht da, und ich kann also nicht Wohlgefallen daran haben. Die Verständlichkeit ist also hier Bedingung des Wohlgefallens, aber freilich, wenn die Symmetrie nicht ein wesentlicher Theil

der menschlichen Natur wäre, so würde auch hier die Verständlichkeit nicht ein Gegenstand des Wohlgefallens sein; so bleibt dieses Verhältniß ein gegenseitiges. — Sehen wir hier nun auf die Eurhythmie, deren Vergleichung mit der Harmonie in der Musik wir durchgeführt haben, so ist sie hier das Schwierigste, wie in den musikalischen Verhältnissen; allerdings sind Quantitätsverhältnisse der Zahl dabei geltend, aber aus bloßen Zahlenverhältnissen kann man das Wohlgefallen nicht erklären. Bei der Architectur haben wir es hier mit Linearverhältnissen auf der Ebene zu thun, und es fragt sich daher, was kann in diesen der Grund des Wohlgefallens sein, und in wiefern ist Verständlichkeit damit zusammenhängend. —

Wenn architectonische Werke nie ganz zu lösen sind von der Beziehung auf eine bestimmte Thätigkeit und Beschäftigung, so wird dies auch eine Einwirkung auf das Princip zeigen, und wenn andererseits in den architectonischen Werken der im Wesen des menschlichen Geistes und der Natur liegende Typus der Gestaltung sich zeigen muß, so folgt, daß auch die zu suchende Regel aus diesem Elemente abgeleitet werden muß. Stellen wir nun das Gestaltungsprincip, wie es am meisten die Kunst betrifft, als Hauptsache voran, so finden wir in der Natur ein zwiefaches Princip der Gestaltung, das *erste* ist das der Gestaltung der Weltkörper, als von Einem Punkte aus nach allen Seiten hin wirkend, dies ist die Kugelgestaltung mit allen ihr untergeordneten und davon abhängigen Formen; das zweite ist die Gestaltung, die wir finden in der Art, wie sich das Starre über die Oberfläche erhebt, dies ist die *verticale* geradlinige Gestaltung in ihren mannigfaltigen Formen. Offenbar hat die Architectur ihre Analogie mit der leztern, wie die Crystallisation, mit der sie, wie schon bemerkt, besondere Aehnlichkeit hat, wenngleich dies unmittelbar mehr auf die gothischen, als die antiken Werke zu passen scheint, welche Differenz wir jedoch vorläufig auf sich beruhen lassen. Wenn wir die Gestaltung in ihren Na-

turverhältnissen betrachten, so haben, wenn auf diese Weise eine körperliche Masse entsteht, die verschiedenen Dimensionen auch eine verschiedene Bedeutung, und sind also noch ein Differentes. Im Großen wird sich selten in der Natur der reine Würfel zeigen, sondern es hat immer eine Richtung die Oberhand, aber in Beziehung auf das Gewordensein der Gestaltung hat jede ihre eigene Bedeutung. Z. B. die Höhe eines vulcanischen Erzeugnisses ist das Maaß der Kraft, mit welcher die Erhebung vor sich gegangen. Die Länge ist das Maaß der Masse in ihrer Freiheit, die Breite hingegen ist die Begrenzung von andern Gegenständen her darstellend. Wären diese Dimensionen sich gleich, so wäre dies in sich nicht verständlich, sondern ein Spiel des Zufalls, und es ist vielmehr hier die Ungleichheit als das Verständliche vorauszusezen. Dasselbe finden wir auch bei den architectonischen Massen, sie folgen den Naturgesezen, und man verlangt hier die Ungleichheit. Die Gleichheit ist hier also ein Extrem, was nicht erreicht werden darf, weil es als solches etwas Unverständliches ist. Daraus folgt aber nicht, daß zur Verständlichkeit gehöre, den Grund der Differenz einzusehen, sondern nur ihr Vorhandensein genügt dazu. Haben wir so ein Extrem auf der einen Seite gefunden, so müssen wir auf der andern Seite das entgegengesezte zu finden suchen. Bei einem architectonischen Gebäude nach dem gewöhnlichen Typus gehört jede Seite einer solchen Dimension an, aber sie repräsentirt zugleich eine andere, und ist also das Zusammensein zweier Dimensionen. Denken wir uns daher ein Gebäude, dessen Vorderseite ein Quadrat wäre, so wäre dies eine Gleichheit, die unverständlich ist. So wie man sich dagegen eine Ungleichheit denkt als das wesentlich Aufgegebene zwischen der Horizontale, welche die Länge repräsentirt, und der Verticale, welche die Kraft des Aufsteigens zeigt, und dabei Linien auf der Ebene annimmt, so sind dies immer Theilungen von jener, und sie haben als solche die Tendenz, daß das Ganze soll als ein Getheiltes aufgefaßt werden. Würden aber zusam-

mengehörige Linien von beiden Dimensionen das Verhältniß der Gleichheit repräsentiren, so würden sie gerade das vorstellen, was im Ganzen vermieden ist. Wenn daher die Vorderseite eines Gebäudes ein Oblongum wäre, und die Fenster oder andere Abtheilungen derselben quadratisch, so würde dieses ein Verstoß sein. — Allein was ist nun das andere Extrem? — Denken wir uns ein solches Verhältniß der Länge zu der Höhe, daß beides nicht zusammen von demselben Standpunkte aus könnte angeschaut werden, sondern jedes von einer besondern Entfernung aus, so daß wir die Länge nicht könnten übersehen, da wo die Höhe noch bestimmt ist, — denn je größer die Länge eines Gebäudes ist, um so mehr muß man zurükktreten, um das Ganze zu übersehen, — ist nun die Höhe zu gering, so verschwindet sie durch diese Entfernung, und dies ist also ebenfalls eine Unverständlichkeit. Gehen wir dabei ein in die Analogie mit dem Naturtypus, so erscheint eine solche Masse, die mit so geringer Kraft aufstiege, also von so großer Länge und so geringer Höhe uns unnatürlich; und so trifft auch hier das Unverständliche und das den Eindrukk des Wohlgefallens verhindernde wieder zusammen. — Man könnte gegen diese Deduction eine Einwendung machen, und dazu die Gestalt des Thurmes anführen, denn bei diesem ist offenbar ein Mißverhältniß zwischen der Länge und Höhe, und doch macht dies nicht den unangenehmen Eindrukk, wie sonst dies Verhältniß an einem Gebäude. Der Thurm ist aber schon ein streitiger Gegenstand, und diejenigen, welche alles nur von dem Antiken aus betrachten und gelten lassen wollen, und das Gothische zurükkweisen, verwerfen ihn. Aber wenn wir auch nicht darauf eingehen, sondern nach einem Typus desselben in der Natur fragen, so kommt es allerdings in der Natur vor, daß Massen von kleiner Grundfläche sich zu einer unverhältnißmäßigen Höhe erheben, es kann jedoch nicht gesagt werden, daß jenes eine Nachahmung davon wäre, sondern vielmehr zeigt sich darin Identität des Idealen und Realen. Es ist mithin ein

noch so großes Uebergewicht des Verticalen über die Grundfläche zwar nicht in Widerspruch mit den Naturverhältnissen, wie das umgekehrte, allein wir haben es hier mit einem Extrem zu thun, und es gilt auch hiervon, wie überhaupt, was ein Gebäude in seinen Dimensionen und Theilen verständlich macht, und den Eindruck des Wohlgefallens bewirkt, ist die Ungleichheit, welche als solche aufgefaßt werden kann. Wollten wir nun die bestimmten Arten dieser Ungleichheit classificiren in solche, die einen stärkeren, und in solche, die einen schwächeren Eindruck des Wohlgefallens machen, so würden wir dadurch in das Gebiet des Positiven übergehen; und es ist da ganz dasselbe, wie bei der Musik, wo wir bemerkten, daß die Harmonie anfangs nur einfach war, indem das Ohr im Anfange nur weniges zuließ und vieles ausschloß, weil es einen verwirrenden Eindruck gemacht hätte; aber dies kam nur daher, weil der musikalische Sinn zuerst noch unausgebildeter war, je entwikkelter aber derselbe ist, desto kühner sind auch in dieser Hinsicht die Componisten. Dasselbe gilt auch von der Architectur, und es kann auf diesem engen Gebiet nicht irgend ein Besonderes als immer feststehend und als immerwährende Regel angesehen werden, indem sich so die Erfahrung analog der Musik feststellt. Jedoch müssen wir auch bedenken, daß die Architectur in ihrem Zusammenhange mit dem öffentlichen Leben auch eine andere geschichtliche Form hat. In diesem giebt es nämlich gewisse Perioden, welche die Architectur im hohen Grade begünstigen. Haben diese ihre Wirkung gethan, so erscheint dieselbe nachher mehr auf sporadische Weise, und dies ist keine Zeit, wo neue Formen in der Architectur entstehen, diese Fortentwikkelung tritt nur ein, wenn das öffentliche Leben wieder einen neuen Anstoß erhält. Alle Bewegungen im öffentlichen Leben haben einen gewaltsamen Character; diese erste Bewegung ist nun nicht günstig für eine neue Gestaltung der Architectur. So wie aber eine solche Bewegung zu Ende ist, und in einen festen Zustand übergeht, so bringt dieser Moment die architecto-

nischen Werke in größerem Maaße hervor, und dann entstehen neue Formen, aber immer nur unter solchen Bedingungen. Daher folgen hier die Veränderungen nicht so schnell auf einander, als in der Musik, das wahre Wesen der Sache ist aber in der That in beiden dasselbe.

Auf einen ganz andern Grund des Wohlwollens kommen wir, und der mir eine große Bedeutung zu haben scheint, aber mit jenem nichts mehr zu schaffen hat, — wenn wir das Verhältniß der Architectur in ihrem Gestaltungssystem gemäß dem auch in der Natur zu Grunde liegenden Typus betrachtend, in ihren Werken jedoch ganz besonders auf die bestimmteste Beziehung desselben auf das öffentliche Leben sehen, d. i. das Ethische dieses Verhältnisses betrachten. Ein architectonisches Werk kann in Beziehung der Eurhythmie sehr unvollkommen sein, aber es bringt doch jenen Haupteindrukk hervor, und in diesem verschwindet das Unvollkommene wieder in gewissem Grade. Zwar ein geübtes Auge wird immer dieses mitsehen, und so beides zusammen haben, das Wohlgefallen im Ganzen und das Mißfallen im Einzelnen, aber das leztere wird das erstere nicht verdunkeln. Der Grund davon ist eben das auf einander Bezogensein des Physischen und des Ethischen, und zwar in dem größten Momente der Existenz; denn der Typus der Gestaltungen, welche die Architectur ausdrükkt, ist der, durch welchen die Oberfläche der Erde gebildet ist, das Ethische aber, nach welchem sich die Architectur auf das öffentliche Leben bezieht, ist die Art, wie die Entwikkelungen des menschlichen Geistes vollzogen werden. Indem nun beides auf einander bezogen und eins ist, so ist, indem hier der menschliche Geist für sich in Uebereinstimmung mit dem Naturtypus gestaltet, dies der stärkste Ausdrukk für die Herrschaft des Geistes über die Masse. Dasselbe finden wir schon in den allerersten Anfängen der Architectur, obwohl unvollkommen, indem hier noch das Colossale und in ihm das Massenverhältniß dominirt. Je mehr nun das mit hervortritt,

wodurch mehr ein individuelles feines Kunstgefühl befriedigt wird, desto mehr wird die Architectur als Kunst ausgebildet, und es verhält sich dies, wie das Hinzukommen des Harmonischen zu dem Melodischen in der Musik. Nun aber haben wir gesehen, wie die Architectur zufällige Theile zuläßt, die zugleich an der Grenze ihres Gebiets liegen, und einen andern Typus haben, welcher dem Antiken und Gothischen gemeinsam ist. Das Laubwerk an der Säule und die Rosetten dazu sind das Vegetative in der antiken Baukunst; und die vielen blumenartigen Verzierungen in der Art, wie die Säule mit dem Gewölbe zusammenhängt, sind dafür in der gothischen Architectur die Repräsentanten des Vegetativen. Durch das Hinzukommen von diesem ist der ganze Gestaltungstypus in dieser Kunst, wie er in der Natur sich zeigt und der Mensch ihn nachahmt, zusammengefaßt, woraus eine gewisse Richtung auf Totalität entsteht. Wenn wir noch weiter gehen, so finden wir auch die animalische Gestaltung als Verzierung aufgenommen, eben sowohl im Relief der Alten, wie in dem Beiwerk der gothischen Baukunst, so daß in der Verzierung der ganze Gegensaz zwischen dem Typus des Organischen und Anorganischen hervortritt, und so das ganze Gestaltungsprincip in der Architectur zur Anschauung kommt. Nur der cosmische Gestaltungstypus, die Kugelgestalt, hat in der Architectur eigentlich keinen Raum. Allerdings finden wir daselbst Analoga davon, aber freilich nur als Theile. Ein gewölbtes Dach ist allerdings ein Fragment von einer kugelähnlichen Gestalt, und so kommen in manchen architectonischen Systemen Verzierungen vor, welche die Kugelgestalt haben; aber hier ist genau zu unterscheiden, was Verzierung ist, und was wesentlich dem Princip des Ganzen angehört. Das leztere gehört immer dem Haupttypus an, und ist nur aus diesem verständlich. Das Gewölbe entspricht in der Natur den Höhlen, aber keineswegs hat es etwas zu schaffen mit der cosmischen Gestaltung, denn diese bringt nur das Solide hervor, keineswegs den leeren Raum,

der auf bestimmte Weise begrenzt ist. Wenn wir nun finden, wie das Cylindrische und das Kugelfragment einen bedeutenden Raum einnehmen in der architectonischen Gestaltung des einen Systems, in dem andern aber nur die Gesetze der geradlinigen crystallinischen Gestaltung vorwalten, und zulezt noch im Thurm sich entwikkeln, so sehen wir hier nun zwei Arten, auf die Naturgrenze in den Gestaltungen zurükkzugehen, indem in der leztern sehr gut beide Formen zusammen sein können, die geradlinige und die auf dem Runden beruhende. Wenn wir aber dieses übertragen auf das Gebiet der Eurhythmie, so finden wir da immer ein Widerstreben gegen jede Zusammensezung des Geradlinigen und Krummen. Es hat allerdings Zeiten gegeben, wo dieser Geschmakk herrschend war, aber er konnte sich doch nicht lange halten; und dies hat seinen Grund darin, einmal, daß das Geradlinige und Krumme unmeßbar zu einander ist, und daher eine solche Zusammensezung unverständlich zu einander ist; sodann, weil diese Zusammensezung dem Naturtypus widerstrebt, der der Architectur zu Grunde liegt. Niemand wird z. B. gegenwärtig eine solche Façade erbauen wollen, wie die der königl. Bibliothek zu Berlin, denn dies ist unmeßbar und unverständlich, und widerspricht durchaus dem Naturtypus. Anders verhält es sich mit den Verzierungen, denn da waltet das Hauptgesez nicht, und dies macht eben den Unterschied zwischen dem Wesentlichen und Zufälligen der Kunst. In dem Wesentlichen muß der Naturtypus walten, in dem Zufälligen ist es nicht nöthig. Ueberall können wir hier die Regel aufstellen, daß Verständlichkeit und Wohlgefallen hier durch einander bedingt sind, aber es ist nur Verständlichkeit des sinnlichen Anschauens des Auges, und je mehr dies geübt wird, desto mehr werden zusammengesextere und schwierigere Verhältnisse allmälig durch dasselbe können aufgefaßt werden; je mehr nun dieses ist, desto mehr wird auch die Mannigfaltigkeit erlaubt sein, und die beschränkenden Regeln in dieser Hinsicht sind vorübergehend. Daher ist es auch etwas Sonder-

bares, wenn der eine überhaupt das antike System der Architectur für das richtige und wahre erklärt, ein anderer das gothische, und noch ein anderer behauptet, daß in diesen beiden Formen zusammen das Ganze der Kunst erschöpft sei. Vielmehr werden Entwikkelungen des öffentlichen Lebens, die nicht auf unmittelbare Weise mit dem, woraus sich das eine oder andere System gebildet hat, zusammenhängen, auch neue Formen in der Kunst hervorrufen, aber wie sie auch sein werden, so wird man sie immer auf dieses Gesez zurükkführen müssen. — Werfen wir noch einen Blikk auf das, was wir als Werk des leichten Stils bezeichnet haben, d. h. solche Werke der Architectur, welche nicht aus dem öffentlichen Leben hervorgegangen sind, sondern aus der freien Geselligkeit, und die so eine natürliche Neigung hatten, mit den Productionen der schönen Gartenkunst zusammen zu sein, so ist, — weil das gebildete Leben immer das geschichtliche ist, — da ein Zusammensein von Formen aus verschiedenen Zeiten und Zuständen denkbar. Aber dabei muß dennoch immer die Leichtigkeit vorwalten, so daß man nicht dabei in Versuchung geräth, sie auf das öffentliche Leben zu beziehen, vielmehr muß immer zu ihrer Verzierung ein Zusammenhang sein mit schönen Anlagen der Gartenkunst, oder es erscheint als ein Hineinwagen des Privatlebens in das Gebiet der Kunst, — um für ein größeres Gebiet der Geselligkeit da zu sein. Da ist allerdings ein sehr freier Spielraum zu großer Mannigfaltigkeit möglich, und es lassen sich da neue Formen der Architectur denken, die nicht bedingt sind durch wesentliche Veränderungen in dem öffentlichen Leben, indem der Künstler in den verschiedenen Formen spielt, um ein Gefälliges und Verständliches, was sich auch in seiner Bedeutsamkeit in diesem Kreise festhält, hervorzubringen.

2) Die schöne Gartenkunst.

Es ist schon gesagt, wie die schöne Gartenkunst in ihrem Zusammenhange mit der Geschäftsthätigkeit der Architectur verwandt sei, auf der andern Seite aber auch der Malerei, indem sie mit der Gestaltung zu thun hat in ihrer Lichtbeziehung und Färbung, denn die mannigfaltige Färbung der Vegetation ist ein wesentliches Element derselben, so daß sie ohne die mannigfaltigen Farben der Gewächse schwerlich eine Kunst würde. Bleiben wir bei den ersten Anfängen stehen, so ist die Agricultur als Geschäft die reale Basis der Sache, und es läßt sich auch hier, wie bei der Architectur, zeigen, wie an diese Beschäftigung als Accidenz die Kunst sich anschließt, ehe sie selbstständig hervortritt. Eine Richtung nämlich auf regelmäßige Gestaltung findet sich immer schon bei der Agricultur, und hier haben wir also eine Aehnlichkeit mit der Symmetrie bei der Gestaltung des starren Stoffes. Vermissen wir die regelmäßige Gestaltung, so sezen wir immer ein Hinderniß im Gegenstande selbst voraus. Allerdings ist hier klar, daß die naturgemäße Gestaltung eines Stükk Landes geradlinig sein wird, weil dies die Richtung ist, auf der alle Bearbeitung beruht, aber es wird hierbei ebenso die Gleichheit und Regelmäßigkeit gesucht werden. Bietet das Terrain Hindernisse dar, so wird entweder die regelmäßige Gestalt, oder ihr zu Liebe ein Stükk des Landes oder etwas von dem Geschäft aufgeopfert werden, so weit es an der Regelmäßigkeit haftet. Nehmen wir die Agricultur im Feldbau, so kommen wir schwerlich weiter, als zu der einfachsten Regelmäßigkeit. Denken wir dabei auch die Baumzucht, so tritt schon ein anderes Princip hinein; denn weil das Einzelne sich da mehr hervorhebt, so entsteht schon Theilung des bebauten Raumes, also des Ganzen durch das Einzelne, was der Eurhythmie ähnlich ist und dazu fähig macht. Daher sucht man auch gleich die Regel, nach

welcher die Bäume gepflanzt sind. Diese Regel in der Stellung der Bäume enthält zugleich eine geschäftliche Aufgabe, nämlich dem Baum so viel Raum zu geben, als zu seiner Entwikkelung nöthig ist, aber dabei doch auch so wenig Raum als möglich zu verlieren; dies ist die Ursache, warum die Alten schon bei ihren Baumpflanzungen überall die Form des Quincunx vorgezogen haben. Doch darauf kommt es hier nicht an, sondern überhaupt auf die Regelmäßigkeit dieser Theile in ihrem Verhältniß zum Ganzen, und wie demgemäß eine Ebene nach verschiedenen Seiten durchschnitten und getheilt werden kann. So wie wir uns aber die Baumcultur in einer andern Form denken, nämlich in der der Forstcultur, so liegt hierin schon ein ganz anderes Princip; da erscheinen in dem freien Naturzustande Gewächse von mancherlei Art zusammengestellt. Für das Geschäftliche ist hier die Aufgabe, ob es besser sei, die Mischung zu erhalten, oder die verschiedenen Arten zu sondern, so wie aber hier in der Mischung der verschiedenen Formen der Vegetation der Wechsel der Licht- und Farbenverhältnisse besonders hervorgehoben wird, so findet sich hier ein Punkt, wo die Kunst selbstständig hinzutreten kann. Es ist dann hier Verschiedenheit des Lichtes in seiner Brechung und Färbung und zugleich Verschiedenheit der vegetativen Formen, und beides ist der Eurhythmie fähig, und dabei, wie in der Architectur und Musik, auf mannigfaltige Weise, und nach der verschiedenen Entwikkelung des Sinnes verschieden. Fragen wir nun, wie dieselbe Thätigkeit, die wir als rein geschäftlich betrachteten, und an welcher sich zugleich Elemente der Kunst finden, in freie Productivität übergeht, so kann dieses nur dadurch geschehen, daß das objective reale Interesse des Geschäfts zurükktritt, und dagegen das Bewußtsein der menschlichen Kraft und Thätigkeit an den Entwikkelungen der vegetabilischen Gestalten und deren Wirkung hervortritt. Hier haben wir wieder eine bestimmte Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit der Architectur, die mit den andern zusammenhängt, nämlich

es ist diese Wirkung des Menschen hier auf die Natur und in der Natur nicht, in sofern sie den starren Stoff gebildet hat, sondern das vegetative Leben entwikkelt, also Gewalt des Menschen über diese Function der Natur, die aus dem Interesse der Selbsterhaltung nun in die freie Production übergeht. Es soll hier also zur Anschauung kommen die Vollkommenheit der vegetativen Formen und das Zusammengeschautwerden ihrer Mannigfaltigkeit als einer Wirkung der menschlichen Thätigkeit. Es ist eine ganz falsche Vorstellung, wenn man meint, daß es hier auf eine Täuschung abgesehen sei, als ob dies reine Production der Natur wäre, was sich hier darstellt, vielmehr soll die menschliche Thätigkeit darin angeschaut werden, als den Naturtypus in seiner Thätigkeit befreiend, indem sie alle Hindernisse des vegetativen Lebens wegräumt, liegen sie in dem Mißverhältniß des Bodens zu dem, was er tragen soll, oder in dem der Umgebung zu der Entwikkelung des einzelnen Gewächses. Auf der andern Seite ist die harmonische Zusammenstellung der vegetativen Formen in der Mischung von Gestaltung und Färbung etwas, was nur durch die menschliche Thätigkeit hier so geworden ist; allerdings veranlaßt zuerst durch das, was in der Natur gegeben ist, aber ohne sich daran zu binden.

Wenn oben gesagt worden ist, daß die schöne Gartenkunst im Allgemeinen verwandt sei der Architectur, und auf der andern Seite der Malerei, so denkt hier jeder von selbst schon an die Landschaftsmalerei, und man sagt so, was die Landschaftsmalerei auf der Fläche darbietet, das bietet die schöne Gartenkunst auf eine objective Weise dar, so wie man auch von der Sculptur sagt, sie verhalte sich zu der Malerei, wie die Wirklichkeit zum Schein. Allein das leztere ist offenbar falsch, denn wie will man behaupten, daß in einer eisernen Statue mehr Wirklichkeit sei, als in einem Gemälde, da Wirklichkeit in dem Zusammenhange des Innern mit dem Aeußern sich darthut. Anders ist es aber in der Gartenkunst, denn die Gewächse, die man zusammenstellt,

sind hier etwas Wirkliches in sich. Fragen wir nun nach dem Gesez, demgemäß man sagt, was in einer Landschaft schön ist, das ist es auch in der Gartenkunst und umgekehrt, so zeigt sich hier eine Parallele als Identität der Behandlung, aber nur in dieser bestimmten Beziehung. Das zwiefache Verhältniß der schönen Gartenkunst zu der Architectur und Malerei läßt sich durch zwei Extreme erläutern, die sich ergeben, wenn die Verwandtschaft über das natürliche Wesen der Sache hinausgetrieben wird. Diejenige Form der schönen Gartenkunst nämlich, welche die Vegetation in wirklich architectonische Formen umbildet, ist ein solches Extrem, wobei das Wesen der Gartenkunst verkannt ist. Wände, Gewölbe und Säulengänge von Bäumen sind auf solche Weise eine Mißgestaltung der Vegetation; dabei liegt allerdings die Auffassung der Verwandtschaft der Vegetation mit den architectonischen Formen zu Grunde, aber sie zeigt sich auf widernatürliche Weise; denn wenngleich die Gewalt des Menschen über die Natur unverkennbar ist in dieser Gestaltung des Vegetativen, so geschieht es doch nicht, sie zu befreien, sondern um eine hier dem Leben widerstreitende Gestalt hineinzuzwingen. Wie nun dem ungeachtet diese Ausweichung sich nicht so lange hätte erhalten können, wenn nicht auch diese Productionen ein Wohlgefallen erzeugt hätten, so muß man auch sagen, daß sie nicht ausgehen konnten von der Freude an dem vegetativen Leben, sondern von der Freude an der Gewalt des Menschen über die Natur, aber nur in der Willkühr naturwidriger Formen. Erinnern wir uns hier des in der allgemeinen Erörterung näher Untersuchten, in wiefern nämlich die Kunst Nachahmung der Natur sei, wo wir sahen, daß hier keine bloße Nachahmung stattfinde, sondern das, was so erscheine, ausgehe von der Identität des im Geiste liegenden mit dem, was in der Natur das Formbildende ist, so erscheint statt dessen hier die Sache ganz umgekehrt, denn die Natur wird hier zur Nachahmung der Kunst gezwungen, die in anderer Beziehung selbst Nachahmung der Natur wäre.

Gehen wir daher umgekehrt von dem Gesichtspunkte der Nachahmung der Natur aus, so werden wir sagen können, die architectonischen Formen ahmen die Natur in ihren vegetativen Formen nach, aber hier soll die Natur die architectonischen Formen nachahmen; und wenn wir die Productionen des individuellen Lebens noch in der Natur in dem Gegensaze des Starren und Lebendigen verfolgen, aber dieses leztere doch als das höhere Princip ansehen mußten, so thut man hier einen Rükkschritt, indem das Lebendige in der Form des Todten erscheinen soll. Freilich ist dazu wieder Kraft des vegetativen Lebens nöthig, und kommt selbst als Virtuosität derselben zur Anschauung, aber in diesen Darstellungen als Wand, oder Hirsch, oder Schwan, wie in den holländischen Gärten, ist dies ganz unnatürlich. — Betrachten wir nun die andere Seite in ihrem Extrem, wo man ausgeht von der Verwandtschaft der Gartenkunst mit der Landschaftsmalerei, so ist hier fast überall aufgegeben eine Mannigfaltigkeit des Terrains. Denken wir uns eine Landschaft ohne alle Abwechselung als reine Ebene, so darf sie nur von sehr geringem Umfange sein, um dies nicht als Mangel zu empfinden; ist sie größer, so wird die Landschaft dürftig erscheinen, wenn kein Wechsel ist von Höhe und Tiefe. Sagt man nun, die Gartenkunst soll dies als objectiv geben, was die Landschaftsmalerei in einer Fläche darbietet, so macht man auch die Forderung der Abwechselung des Terrains, worin liegt, daß wo sie nicht gegeben ist, man sie also hervorbringen müßte. So entstehen künstliche Berge und künstliche Felsen, die auch epigrammatisch lächerlich gemacht sind. Diese Ausweichung hat auch eine Zeitlang geherrscht, ungeachtet darin etwas kleinliches unverkennbar ist, und das Verhältniß der Natur durchaus nicht darstellt; denn findet man in der Natur etwas, wie einen gemachten Berg im Garten, oder finden sich einige Geschiebe, so achtet niemand darauf, und weiter bringt es doch die Kunst nicht, und so ist es immer lächerlich. Anders freilich verhält es sich mit

der Abwechselung von Land und Wasser, denn hier hat die Kunst ihren Anknüpfungspunkt an die Geschäftsthätigkeit, denn das Wasser richtig zu vertheilen über einen angebauten Raum, ist eine der wichtigsten Aufgaben der Agricultur, und findet sich also schon in dem, was die Basis der Kunst ist. Man kann deshalb wohl die künstlichen Felsen lächerlich finden, aber sagen zu wollen, es sollten hier keine Hunde herumlaufen, damit sie nicht die Seen austränken, würde über die Grenze eines berechtigten Tadels hinausgehen, da dies ein ganz anderes Fundament hat, wie jenes. Es ist schwerlich eine schöne Gartenanlage zu denken ohne das Wasser, weil sonst das Ganze auf einem Ungefähr zu beruhen scheint. Eine über das gewöhnliche Maaß durch die menschliche Thätigkeit gehäufte und gesteigerte Vegetation kann sich nicht, wie die gewöhnliche Agricultur, mit der zufälligen atmosphärischen Befeuchtung begnügen, sondern sie erfordert auch hierin ein höheres Maaß, und dafür muß hinreichende Sicherheit da sein. Die schönen Gartenanlagen der Pfaueninsel bei Potsdam sind als Insel rings von Wasser umgeben, und doch hat sie erst ihre Vollkommenheit erreicht, indem eine künstliche Bewässerung hinzutritt, die durch eine besondere Maschine beschafft wird. Hierin zeigt sich erst das Hinreichende für die Erhaltung des vegetativen Lebens in seiner Steigerung, und wo es gänzlich daran fehlt, wird man es durchaus nicht zu einiger Vollkommenheit bringen; eine Gartenanlage, die die Folge einer langen anhaltenden Trokkenheit in sich spüren läßt, wird niemals ein anderes, als ein schlechtes Kunstwerk werden, und nur das Mitaufgenommensein des Wassers in das Ganze kann dies mit Sicherheit verhüten. — Dies ist allerdings wieder ein Sachverhältniß, welches eine Analogie hat mit der Architectur, wo wir auch immer ein Gefühl der Sicherheit verlangen als das Maaß, innerhalb welches sich die architectonische Kühnheit halten soll. Gerade was das Princip der Schlankheit ist in der Architectur, wo immer die Kühnheit verticaler Erhebung vorwaltet bei ge-

ringer Basis, das ist hier das Hervorrufen einer starken Vegetation auf einem ungünstigen Terrain, es darf nicht weiter getrieben werden, als das Gefühl der Sicherheit es erlaubt. Sobald das Ganze ausgeht von der Freude an dem vegetativen Leben und der Gewalt über die Natur, so ist in dieser Thätigkeit zugleich die Sicherheit des vegetativen Lebens verbürgt. Daher weit entfernt, daß hier eine Täuschung vorwalten sollte, als ob dies ein Werk der Natur sei, was der Mensch hervorgebracht hat, so beruht vielmehr der richtige Eindruck darauf, daß man es wahrnimmt, daß es durch menschliche Thätigkeit bewirkt sei. Je mehr nun die Naturbedingungen so sind, daß das Fortbestehen ohne Zuthun des Menschen zu erfolgen scheint, desto mehr müssen solche Elemente vorkommen, die wieder auf die menschliche Thätigkeit hinweisen. Denken wir uns zwei Gartenanlagen, eine in einem ungünstigen, die andere in einem höchst fruchtbaren Terrain, so wird man sich begnügen, wenn man in der erstern eine Mannigfaltigkeit von Gewächsen antrifft, die in dem dortigen Klima gedeihen, bei der zweiten dagegen wird dies nicht genügen, sondern man verlangt etwas, worin die menschliche Thätigkeit sich noch mehr zeige, deshalb wird man ausländische Gewächse verlangen, die noch den Character des Fremden an sich tragen, weil sonst nur der Eindruck eines schönen Naturlebens gemacht würde, aber der Eindruck der freien Productivität des Menschen würde nicht zur Anschauung kommen.

Da die schöne Gartenkunst es mit der Gestaltung des Lebendigen in *seinen Lichtverhältnissen* zu thun hat, so findet hier eine Abhängigkeit von atmosphärischen Eindrücken statt, und es muß dies in einer gegenseitigen Beziehung der Vegetation und des Atmosphärischen sich zeigen. Sobald man sich aber in die Zeit versezt, wo die moderne Kunst sich entwikkelt hat, nämlich die Zeit der Bekanntschaft des Menschen mit dem ganzen Erdboden, so kommt hierzu das Zusammenbringen

des Vegetativen und seiner Gestaltung aus den verschiedenen Zonen, und so entsteht hier ein exotischer Theil der Kunst; und indem es hier auf solche Gestaltungen ankommt, die unter andern Naturbedingungen stehen, so ergiebt sich ein ganz anderer Zweig der Kunst, nämlich das Zusammenbringen verschiedener Naturproducte der verschiedenen Gegenden, aber auch das Uebertragen der verschiedenen Naturkräfte in verschiedene Gegenden. Dies schließt sich ganz an die gebundene Thätigkeit an, und es kommt dabei auf den Besiz und Genuß dessen an, was die Pflanzen für das Bedürfniß der Menschen sind. Aber nun haben sie auch einen Ort in der vegetativen Gestaltung, und deren Vollkommenheit ist noch mehr, als bei den einheimischen, ein Werk der menschlichen Pflege und Kunst, und also ebenfalls ein Werk freier Productivität. Ist es bei dieser freien Productivität aber, die sich auf die Thätigkeit des Menschen an der Vegetation richtet, bloß die epideictische Seite, welche dominirt, so würde das Ganze mehr einer Ausartung der gebundenen Thätigkeit ähnlich sehen, statt eine Kunst zu sein. Hier tritt nun wieder eine neue Seite hervor, welche ebenso die Verwandtschaft der Gartenkunst mit der Musik aufzeigt, wie bei der Architectur die Eurhythmie; es ist nämlich hier das Verhältniß der verschiedenen Abstufungen der Vegetation zusammen mit den Verhältnissen der Differenz zwischen Boden und Atmosphäre. Wollen wir uns hier die Elemente denken, aus denen ein solches Kunstwerk besteht, so sind es Rasen, Blumengewächse, Stauden und Bäume, als verschiedene Stufen der Vegetation in Beziehung auf Erdboden und Atmosphäre, und in ihrem besondern Zusammenwirken. Das richtige Zusammenwirken derselben ist die eigentliche Vollkommenheit der Kunst; nach der Beschaffenheit des Terrains muß das eine oder das andere an gewissen Stellen überwiegend sein, aber immer mit dem andern in relativem Gegensaz stehen, und im Ganzen muß ein harmonisches Verhältniß des Elements stattfinden. Wenn wir nun fragen, soll dies eine gewisse Ver-

wandtschaft zur Musik andeuten, so müßte auch das, was durch die Architectur bewirkt wird, eine Verwandtschaft mit dem haben, was durch die Musik bewirkt wird. Gehen wir darauf zurükk, was dadurch zur Anschauung kommt, d. h. in der von dem Zusammensein mit der Poesie gelösten Musik, so ist es nichts anderes, als die Beweglichkeit der innern Seite des subjectiven Bewußtseins durch den Ton. Nur ist in sofern hier eine wesentliche Verschiedenheit, als der Ton hier gänzlich fehlt; denn die Vegetation ist kein solches Product der Menschen, wie der Ton. Aber es ist doch etwas ähnliches: denn der Mensch gehört von der einen Seite als Glied in das Gesammtleben der Erde, und steht in Wechselwirkung mit seinem Einzelleben zu dem Gesammtleben. Es giebt eine unleugbare Einwirkung der Atmosphäre in ihrem Wechsel und klimatischen Verhältnissen auf das innere Leben des Menschen, und selbst die höchste individuelle Freiheit sogar kann sich von diesem Einfluß nur befreien durch die möglichste geistige Abschließung. Wenn wir dies Verhältniß des Menschen betrachten in seiner ersten Naturgestaltung, wo der Mensch ganz receptiv ist, so ist dies ein ganz ähnliches Verhältniß, wie bei der Musik, wir finden uns angeregt durch das vegetative Leben in seinem atmosphärischen Zusammenhange wie durch die Musik; es giebt hier einen Character, der sich festhalten läßt, aber die Verständlichkeit ist nicht größer, als sie es ist in der Musik, und es ist nun die Frage, ob sich ein Mittel finden läßt, das Unbestimmte der Sache auf ein Bestimmtes zurükkzuführen. — Betrachten wir die Instrumentalmusik in ihrem einfachen Wirken, so stellt diese eine Verwandtschaft dar mit musikalischen Sätzen, welche aus dem andern Gebiete der Musik hergenommen sind, das im Zusammenhange mit der Poesie oder Mimik steht, und als solches der begleitenden Musik angehört, und die daher bekannt sind. In unserm Gebiete haben wir nichts ähnliches außer den Zusammenhang, in welchem hier die Werke der Kunst stehen mit der Architectur, was seine größte Bestimmt-

heit hat. Wenn wir nun eine solche Anlage sehen, die nicht als Centrum ein architectonisches Werk hat, so leidet sie daran, daß sie in dieser Beziehung unbestimmter ist. Zwischen einer solchen Anlage und dem Wohngebäude, welches den Mittelpunkt derselben bildet, ist eine Beziehung, und diese Beziehung muß selbst die Verständlichkeit der Gartenanlage mittheilen, die das Gebäude hat; indem nun dieses durch seinen Stil bekundet, auf welcher Stufe des öffentlichen Lebens es steht, so muß es auch diesen Stil der Gartenanlage mittheilen, durch diese Beziehung entsteht seine Bestimmtheit. Denken wir uns dagegen eine solche Anlage ohne architectonischen Mittelpunkt, so muß diese ganz anders gefaßt werden; ohne eine Beziehung auf Architectur aber läßt sich kaum etwas denken. Nehmen wir so den Thiergarten Berlins, oder die Reihe der öffentlichen Parke bei London, oder den Prater von Wien, so ist hier die Beziehung auf die architectonische Masse der Stadt der Schlüssel zu den Anlagen, und sie müßten in dieser Hinsicht einen andern Character erhalten, wenn eine andere Beziehung stattfände. Indem so die Art und Weise des menschlichen Lebens bestimmt ist, für welche das Kunstwerk gemacht ist, so machen alle einzelnen Theile, mit jenem übereinstimmend, einen bestimmten Eindruck, und indem das Kunstwerk auch in sofern sich der Musik nähert, daß nicht alles zugleich ist, sondern erst nach und nach sichtbar wird, weil man das Ganze nicht auf einmal übersehen kann, so bilden die einzelnen Parthien einen eben solchen Wechsel der Verhältnisse, wie die musikalischen Säze, und so wird man durch einen Wechsel verschiedener Erregungen hindurchgeführt, welches ebenfalls den Eindruck der Beweglichkeit des Bewußtseins durch diese Naturverhältnisse giebt.

Was nun eben gesagt ist, daß wir es hier mit Werken zu thun haben, die zugleich da sind, aber in ihrer Kunstthätigkeit nur successiv wirken, so führt uns dies zu einer allgemeinen Betrachtung zurück, die hier nur parenthetisch ist. Es wird näm-

lich in der Kunst häufig als ein Hauptgegenstand dargestellt, daß es Künste giebt, deren Werke zugleich da sind, und andere, deren Werke nur successiv da sind. Indeß kann man diesen Gegenstand nicht so hoch stellen, vielmehr ist er nur untergeordnet, weil er sich gar nicht recht fixiren läßt. Stellen wir uns einem Kunstwerk gegenüber, so giebt es sehr wenig, was daran von dem Gegenüberstehenden als ein zugleich daseiendes kann gefaßt werden. Bleiben wir bei den Künsten stehen, mit denen wir es jezt zu thun gehabt, so sind hier Mimik und Musik Künste, deren Werke successiv da sind, hingegen Architectur und Gartenkunst solche Künste, deren Werke zugleich und auf ein Mal da sind. Ebenso sind die Werke der Sculptur und Malerei auch auf ein Mal erscheinend, während die der Poesie successiv hervortreten. Aber genauer betrachtet, verschwindet dieser Unterschied ganz. Betrachten wir ein architectonisches Werk von größerem Umfange, so kann man ein solches nicht als eines gleichzeitig übersehen; wollte man es, so müßte man sich in eine solche Entfernung stellen, wo einem das Verhältniß der einzelnen Theile entgeht, und stellte man sich wieder so nahe, daß sich die leztern bestimmter darstellen, so kann man dann das Ganze nicht übersehen. Denken wir uns überdem Gebäude von verschiedenen Façaden, so kann man diese durchaus nicht mit einem Blikk übersehen. Dasselbe ist mit der Gartenkunst der Fall; die Gartenanlage ist freilich auf einmal da, aber für den Betrachtenden niemals, sondern selbst von einer Höhe angesehen, bietet sie nur einen Ueberblikk, wo das Einzelne der Betrachtung entgeht, oder den Grundriß, welcher jedoch die Sache nicht selbst ist. Nehmen wir ferner auf der andern Seite die Mimik, so hat das Kunstwerk nicht nur im Ganzen, sondern auch im Einzelnen, seinen Schluß in der Gruppirung, und so findet sich auch hier ein Zugleichsein der verschiedenen Bewegungen, in welchen sich das Ganze repräsentirt; und ebenso muß man, wenn man auch das Ganze in seiner Succession betrachtet, sich dennoch das Vergan-

gene mit vergegenwärtigen; denn der Kunstgenuß ist in jedem Moment nur da, in sofern er die Einheit in sich schließt, und es ist daher immer die Aufgabe, das Successive in ein Zugleichseiendes zu verwandeln. Der Unterschied ist daher, von beiden Seiten angesehen, doch nur ein fließender, und der Gegensaz bedeutet nichts weiter als dies, daß alles Auffassen eben so, wie alle Productivität, immer ein successives ist, daß aber, so wie wir uns das Verhältniß von beiden denken, wo das Kunstwerk als ein Gegebenes und Aufzufassendes erscheint, beides zusammen sein muß, das Zugleichsein, d. i. das eine wahre Einheit sein, und das Successivsein, d. h. das in einer Reihe von Momenten nur Hervorzubringende und Aufzufassende. Dasselbe läßt sich auch auf die bildenden Künste anwenden. Schon die Alten haben hier auf einen Punkt aufmerksam gemacht, der am besten auf die bildenden Künste hinüber leitet. In Beziehung auf die Architectur sahen wir, es sei der Character der Kindheit der Kunst zusammengehörig mit einer gewissen Stufe der Entwikkelung, auf der manche Völker stehen geblieben sind, wenn die architectonischen Kunstwerke nur das Gepräge des Colossalen haben, wo das Verhältniß der Masse zu der gestaltenden Kraft als ein gleichsam unendliches erscheint, und alle andern Verhältnisse dagegen zurükktreten. Dieses überwiegende Massenverhältniß ist, wie schon bemerkt, noch eine Roheit der Kunst, wenngleich es doch eigentlich Kunst ist. Betrachten wir nun die Anlagen der Gartenkunst in der Natur, so finden wir da ebenfalls eine große Abstufung in Beziehung auf das quantitative Verhältniß, aber es ist hier gewissermaßen umgekehrt. Sehen wir große Anlagen der Gartenkunst an Privatgebäude geknüpft, und also auf das einzelne Leben bezogen, in einem solchen Verhältniß, daß es doch auch ein Bedeutendes der Quantität nach wäre, wenn man dies auf das ganze Land bezieht, so entsteht dadurch das Bewußtsein von einem sehr großen Uebergewicht des Einzellebens in der Gesammtheit; weil nämlich ein so großer Theil des Bodens, der

die materielle Thätigkeit repräsentirt, nur dem Einzelleben angehört, und zugleich außerhalb des Gebietes der materiellen Thätigkeit hinausgesezt ist. Denken wir uns umgekehrt die nationale Thätigkeit selbst überall als das uneigentliche Gebiet dieser Kunst hervortretend, so daß man sie überall dann sieht, und nur im Einzelnen die Kunst rein für sich hervortretend, so hat hier die Kunst in beiden Fällen den Character des Colossalen, aber in dem Verhältniß eines ganz umgekehrten Eindrukks. Es giebt alte Charten von England, worin alle Parks der Großen mit angegeben sind, und diese nehmen auf den Charten einen großen Raum ein, so daß der aristocratische Character des Landes sehr bestimmt hervortritt. Sagt man im Gegensaz, wie dies von manchen Landschaften gilt, das ganze Land ist wie ein Garten, so ist dies der umgekehrte Fall, die ganze gebundene Thätigkeit erscheint als eins mit der Kunstthätigkeit, und dies ist das Maximum derselben, und schließt zugleich die Kunst mit in sich. Fragen wir dann weiter nach denjenigen Punkten, wo sich die schöne Gartenkunst in ihrer Selbstständigkeit zeigt, so ist es offenbar da, wo sich das öffentliche Leben centralisirt, daher in einzelnen Staaten da, wo der Regent seinen Siz hat; aber indem hier der Gegensaz aufgehoben ist, so ist der Eindrukk auch gar nicht derselbe. In einem republikanischen Staate sind es die Punkte, wo sich das Volksleben centralisirt, also die Städte. Denken wir uns also ein Land wie einen Garten, und die Städte darin und Anlagen umher, so erscheint das Ganze als eine Kunstthätigkeit, aber man kann dieses Ganze nicht übersehen. Was nun in Beziehung auf die bildenden Künste schon die Alten sagten, daß Werke, die nicht könnten auf ein Mal übersehen werden, auch nicht könnten eigentliches Kunstwerk sein, indem sie nicht könnten nach demselben Maaßstabe vollzogen werden, weil ihnen die innere Einheit fehle, wodurch sie also der Kunst einen sehr geringen Umfang anwiesen, — das scheint eine große Wahrheit zu haben, aber auf der andern Seite giebt es auch entgegenge-

sezte Betrachtungen davon; und dies führt uns auf die sehr schwierige Aufgabe, im Gebiete der bildenden Künste die eigentlichen Grenzen der Kunst aufzusuchen.

Die Alten haben gesagt, das eigentlich Colossale falle aus dem Gebiete der Kunst heraus, der Grund ist dieser: wenn man sich eine, das Maaß der menschlichen Gestalt überschreitende Gestaltung denkt, wie z. B. den Coloß zu Rhodus, so soll derselbe doch als eine natürliche Gestalt ins Auge fallen, und deshalb müssen die obern Theile größer als gewöhnlich sein, weil sie aus der größern Entfernung verkleinert erscheinen, wollte man sie aber im veränderten Maaßstabe kleiner wiedergeben, so wäre dies eine Mißgestalt, und nun sagt man, was durch die bloße Veränderung des Maaßstabes so ganz umgestaltet wird, daß es seinen Kunstwerth verliert, das kann kein Kunstwerk sein. — So ist auch sehr häufig von der gothischen Baukunst gesagt worden, dieselbe mache nur im großen Maaßstabe Eindrukk, weshalb dies eigentlich kein Kunsteindrukk sei; wenn antike Tempel im verkleinerten Maaßstabe in Gartenanlagen sind, so habe jeder den Eindrukk der Schönheit, und der Maaßstab habe darauf keinen Einfluß; wenn dagegen Gebäude im gothischen Stil so klein da ständen, so erschienen sie kleinlich. Dies ist aber kein allgemeines Urtheil, denn oft hat man kleine Gebäude im gothischen Stil in Gartenanlagen, die doch denselben Eindrukk machen, wie die des griechischen Stils; und so ist es vielmehr nur ein Geschmakksurtheil, aber die Regel erleidet dadurch keinen Abbruch. Wenden wir dasselbe auf das Gebiet der schönen Gartenkunst an und denken, es wollte jemand auf einem kleinen Raume die Anlage eines großen Parks machen, so würde dies lächerlich sein; wenn man aber daraus schließen wollte, daß die schöne Gartenkunst gar keine Kunst sei, so wäre dies ein falscher Schluß, denn der Eindrukk des Kunstwidrigen wird nicht hervorgebracht durch den verkleinerten Maaßstab, sondern dadurch, daß dies nicht durchgeführt werden kann, da die Bäume und Sträucher doch dieselbe

Größe behalten, und so ist mithin nicht der verkleinerte Maaßstab an sich das, was den unangenehmen Eindruck hervorbringt, sondern der aufgehobene, d. i. das nicht in allen Theilen sich gleichmäßig Verändernlassen. Was nun allein von der Größe abhängt, ist freilich noch kein Kunstwerk. Auch in der Architectur ist keine absolute Größe, sondern nur eine dem öffentlichen Leben verhältnißmäßige das Nöthige. Aber nicht bloß in der Sculptur, sondern auch in der Malerei will man so das Colossale ausschließen. Bei einem Gemälde von sehr großem Umfange wird das Verhältniß des Maaßstabes müssen geändert werden, wenn der Standpunkt verschieden ist; dies betrifft nicht nur die Höhe, sondern auch die andern Dimensionen, und da giebt es denn Fälle, wo ein Gemälde nur richtig angeschaut werden kann von einem gewissen Standpunkte aus. Fragen wir nun, was es doch eigentlich ist, was hier den Begriff der Kunst in seiner Anwendung aufhebt, so wird man nicht sagen können, daß dasselbe im geringern Maaßstabe nicht mehr denselben Eindruck machen würde, denn die Verjüngung des Maaßstabes ist gar keine nothwendige Operation in der Kunst; sondern es ist dies, daß das so construirte Kunstwerk eigentlich nur besteht im Verhältniß seiner einzelnen Theile zu einander, will aber für ein anderes gehalten sein, als es ist; denn es ist freilich nur dies, was in beliebiger Größe dasselbe wäre, es will aber für etwas anderes gehalten sein. So hat es die Mißgestalt eigentlich an sich, und ich fasse dann nicht dieses, was es ist, sondern ein anderes, und da ist eine Täuschung mit im Spiele, und dies ist es eben, was solche Werke von der Kunst ausschließt, weil sie auf eine Täuschung ausgehen.

Dies verlangt freilich eine allgemeine Erörterung, denn es hängt mit einem früher ganz allgemeinen Irrthum zusammen, nämlich dem, als ob es gewisse Künste gäbe, deren Werth auf einer Täuschung beruht. So sieht man oft die dramatische Mimik an, als ob der wahre Werth derselben darin bestehe, daß

man so hingerissen werde, die Schauspieler für die Personen selbst zu halten. Dieser Irrthum ging sogar in die Theorie über, so daß einzelne Kunstrichter deshalb die Masken, mit denen die Alten spielten, und ihre unvollkommene Decorationsweise verwerflich fanden, weil dadurch die Täuschung aufgehoben werde. Allein es ist wohl klar, daß der Kunstwerth auch auf diesem Gebiete nicht darauf beruht, sondern es ist ein fremdartiger Effect, welcher zeigt, daß wer dem ausgesezt ist, mithin auch ein gewisser Theil des Publikums, sich auf den Standpunkt der Kunst gar nicht erhebt. Daß die Alten es nicht auf die Täuschung angelegt haben, ist bekannt, aber es ist auch unrichtig, daß wir es jezt darauf anlegen. Die mimische Wahrheit, die darin besteht, daß die Bewegungen dieselben sind, die unter den vorausgesezten Bedingungen erfolgen würden, ist von der Täuschung, daß der Schauspieler selbst der Held wäre, ganz verschieden, ja sie geht dadurch ganz verloren, weil dann der unmittelbare Naturausdrukk erscheint, wo doch die Kunst erscheinen sollte. Also ist dies ein Irrthum, daß es dabei irgend auf eine Täuschung abgesehen sei, und es wäre schlecht, wenn einer vor dem Publikum thäte, als ob er mit in die Sache hineingerissen würde; und dies geht folglich so weit, daß kein Werk auf irgend einem Gebiete, wobei es auf Täuschung ankommt, Kunst sein kann. Hier bietet sich nun ein sehr verwandter Gegenstand dar in den bildenden Künsten, nämlich die Decorationsmalerei, und es ist die Frage, ob es nicht hierin auf Täuschung abgesehen sei, oder nicht? Das Verhältniß ist hier keineswegs dasselbe, wie bei den mimischen Personen; denn wollten wir uns da von der Person etwas entfernen und fragen, wie es um die Draperie und Bekleidung stehe, z. B. wenn ein Held auf dem Theater erscheint, der im Harnisch wäre, und es will der, der darin befindlich ist, glauben machen, er sei von Eisen, so ist dies ganz gleichgültig; denn ob er von Eisen oder Pappe ist, oder von dergl. Stoffen, so wird doch der Eindrukk für den nicht vermindert, der es weiß,

deswegen, weil hierauf gar nicht der Kunsteindrukk beruht; und wollte jemand sagen, derselbe würde in dem wirklichen Harnisch sich weit schwerfälliger bewegen, so würde dies doch nur von ihm als Schauspieler gelten, nicht aber als Held, der den Harnisch gewohnt ist. Da nun aber beide freie Bewegung haben sollen, so muß hier der Harnisch von Pappe sein, damit sich der Schauspieler frei bewegen könne. Ueberhaupt ist so eine gewisse Genauigkeit in der Draperie eine ganz unwesentliche Sache. Bei manchen Theatern wird erstaunlich viel Studium darauf verwandt, daß die Draperie und das Costüm der Zeit und des Standes genau beobachtet werde, aber oft gehört es gar nicht zur Sache, daß die Zeit bestimmt werde, obgleich man wüßte, das Stükk sei in einer bestimmten Zeit geschrieben, und es sei bei den ersten Aufführungen auch so erschienen, denn es ist dies für die Darstellung einer spätern Zeit nicht bloß unwesentlich, sondern kann auch durch die Fremdartigkeit seines Eindrukks auffallen, während doch dieses Auffallende dem Wesen der Poesie nicht entspricht. Wenn es nun aber bei der Draperie völlig gleichgültig ist, ob sie täusche oder nicht, so ist doch noch die Frage, wie es sich mit der Decorationsmalerei verhält, denn da bietet die Beschaffenheit des Theaters schon dasjenige dar, was die Täuschung unvermeidlich zu machen scheint. Denken wir uns ein Zimmer auf dem Theater dargestellt, so kann die Hinterwand sich naturgemäß als dieselbe Wand des Theaters darstellen, aber die Seitenwände können nicht eine einzige Wand sein, weil dies die Bauart des Theaters nicht zuläßt. Wenn nun diese Wand so dargestellt ist, daß sie als eine erscheint, ungeachtet sie zusammengesezt ist, so ist dies eine Vollkommenheit der Decorationsmalerei. Aber nun sagt man, weil darin eine Täuschung liegt, so ist dies nicht mehr dem Gebiete der Malerei zugehörig, sondern den mechanischen Künsten. Fragen wir nun, gehört dies zu der Vollkommenheit des mimisch-poetischen Kunstwerkes, daß diese Täuschung erreicht werde, so ist dies keineswegs

der Fall, und man könnte dies sehr gut missen, ohne daß dadurch dem Wesen des Stükks Eintrag geschähe; es ist daher auch in sofern etwas unwichtiges, darauf auszugehen, daß eine Täuschung stattfinde, weil man es ja doch nicht so einrichten kann, daß der, der an der Seite sizt, es nicht merken sollte, so daß hier nur das zufällige in der Mitte Sizen den verlangten Zwekk erreicht. Deshalb kann es also keineswegs Zwekk der Kunst selbst sein.

Allein wie verhält es sich hier nun mit den Dioramen, dieser Erfindung der neuesten Zeit; da scheint es doch ganz ausdrükklich auf Täuschung abgesehen zu sein, indem hier das, was eine Fläche ist, keineswegs als eine Fläche erscheinen soll, was oft zum Bewundern erreicht wird. In England trat der Fall ein, daß ein Künstler in die Academie der Künste sollte aufgenommen werden, aber nur unter der Bedingung, daß er nicht mehr ein Diorama verfertigte, so sehr war man davon durchdrungen, daß dies nicht in das Gebiet der Kunst gehöre; es ist aber darin zugleich der Saz anerkannt, daß das, was Täuschung will, nur ein mechanisches Kunststükk sei; und so ist es auch in der That, an den einzelnen Theilen kann immer wahre Kunst sein, aber das Ganze, eben weil nur Täuschung beabsichtigt wird, gehört nur in die mechanische Kunst. Dies führt jedoch auf eine sehr schwierige Grenze. Denken wir uns ein großes historisches Gemälde, welches eine Menge Menschen umfaßt, so ist das eine Darstellung von etwas auf einer Fläche, was wirklich nicht auf einer Fläche ist; denn da eine solche Masse von Menschen eine Tiefe einnimmt, so stellt man sie nach den Regeln der Perspective dar, damit sie die Tiefe einzunehmen scheint. Wollten wir, eben weil es bei der Kunst nicht auf Täuschung abgesehen ist, sagen, es müsse die Perspective verbannt werden, was würde dann der Malerei übrig bleiben, nichts anderes, als die unvollkommene Form, daß die Figuren so gezeichnet sind, wie sie auf einer Linie neben einander sind, wie bei der antiken

Malerei und auch bei manchen modernen Bildern. Es giebt Bilder, wo mehrere Heilige neben einander gestellt sind, die neben einander gesehen werden sollen, aber nicht perspectivisch, und jeder hat seine partielle Einfassung; allein deswegen können wir auch keineswegs sagen, daß die Perspective verbannt werden müsse; aber auf der andern Seite, wenn wir dann sagen, daß so kein Grund vorhanden sei, jene mechanischen Kunstwerke nicht anzuerkennen, die bloß auf einer mechanischen Täuschung beruhen, so widerstrebt dies dem Kunsturtheile auch; aber wie sollen wir da die Grenze zwischen beiden Gebieten stekken. Es ist deshalb nöthig, etwas tiefer in die Naturbedingungen der Sache einzugehen. Denken wir uns in einen freien Raum sehend, und stellen uns zwischen dem Gegenstand, den wir sehen, und uns selbst eine durchsichtige Ebene vor, so daß wir etwa durch ein Glas sähen, und denken wir uns dasselbe so groß, daß es wirklich was wir sehen, alles umfaßt, so ändert dies nichts in unserm Sehen, ob das Glas da ist, oder nicht; ein Unterschied würde nur entstehen, wenn es nicht vollkommen durchsichtig wäre. Fragen wir aber, wie wir die Gegenstände sehen, so können wir mit demselben Recht sagen, daß wir sie vor dem Glase sehen, wie hinter demselben; denn sie gehen durch das Glas hindurch vermittelst der das Glas durchdringenden Strahlen. Von diesem Gesichtspunkte aus können wir sagen, die Perspective legt es nicht auf eine Anschauung an, sondern sie bewirkt das Sehen des Gegenstandes auf dieselbe Weise, wie es wirklich ist; denn indem wir den Unterschied aufheben, so sagen wir, es giebt eine Art, die Gegenstände auf einer Ebene zu sehen, welche vollkommen gleich ist der, sie im Freien zu sehen, dies ist aber schon eine perspectivische Art, dieselbe bringt also in dem wirklichen Sehen keine Veränderung hervor, und so ist hier also nicht eine Täuschung, worauf ausgegangen wird, sondern die reine Wahrheit des Sehens selbst, die auf dem Bilde dargestellt wird. Worauf beruht aber der Unterschied zwischen dieser und jener andern Darstel-

lung, um dadurch den Punkt zu erlangen, der die Grenze der Kunst hier bestimmt? — Die Malerei hat es nur mit dem Gesicht zu thun, und gemäß der aufgestellten allgemeinen Formel der schönen Kunst faßt das Gesicht zwar die schönen Gestalten auf, aber es würde dies nicht können auf dieselbe Weise geschehen, wenn nicht ideal der Typus der Gestalten in uns läge, dies ist das die Spontaneität vertretende Element, und dies geht dann in die Production über. Indem nun die Malerei es nicht allein mit den Gestalten, sondern mit denselben in ihren Lichtverhältnissen zu thun hat, so geschieht auch das Sehen und Auffassen der Gestalten derselben nur so, — wir sehen immer nur eine Ebene, nie eine Tiefe oder Solidum, auch nicht die verschiedenen Gestalten in verschiedener Fläche hinter einander, sondern immer nur auf einer Ebene. Daß sich das Sehen nicht in Widerspruch sezt mit den andern Mitteln, wodurch wir Dimensionen auffassen, kommt von dem natürlichen Zusammenwirken der Sinne her und der Reduction des einen auf den andern. Wenn das Auge zuerst sich öffnet, so erscheint ihm nichts, als ein Planum, auf dem die Bilder sind. Aus dem bisher Gesagten folgt, daß die perspectivische Malerei keineswegs in Wechselwirkung stehe mit jener Täuschung, welche darauf ausgeht, durch unterbrochene Flächen nur eine sehen zu lassen, sondern sie giebt die reine Wahrheit des Sehens, und nichts von der Gestalt wird dargestellt, als was das Auge wirklich allein giebt. Wenn wir daher die Productionen der Alten, wo die Perspective gänzlich fehlt, betrachten, so muß natürlich mit derselben auch mehreres andere fehlen, wie die ganze Beleuchtung und Luftperspective; aber eine solche Reihe von Figuren, wie sie gesehen werden auf einer Ebene und in einer Linie, erscheint immer als Uebergang zur Sculptur, und gar nicht als ein wirklich Gesehenes, und sie verhalten sich gar nicht zu der größern Ausbildung der Malerei, als das Wahre zur Täuschung, sondern man konnte das Sehen nicht recht nachbilden, und wenn-

gleich man die Mängel einer solchen Darstellung im Gegensaz zu der natürlichen, wie sie das Auge darbietet, wirklich erkannte, so wußte man es noch nicht anders zu machen. Hier also ist die Grenze der schönen Kunst nicht so schwer zu ziehen, und alles, was darüber hinausgeht, gehört nicht mehr zu dieser, der Hintergrund der Decoration eines Theaters kann ein wahres Gemälde sein, aber die Coulissen sind es nicht. Ueberall, wo eine Täuschung beabsichtigt wird, die etwas anderes erreicht, als die Wahrheit des Sehens, da geht dies über das Gebiet der Kunst hinaus, und wird ein mechanisches Kunststükk; darin hat es doch auch seinen Werth, und wird immer auch gern gesehen; alles hingegen, was die vollkommene Wahrheit des Sehens hervorbringt, ist zugleich die Vollkommenheit der Kunst.

Nun aber entsteht hier eine andere Frage, die ebenfalls nicht leicht ist zu beantworten. Wir sahen, die schöne Kunst habe ihr Wesen darin, daß das, was sonst gebundene Thätigkeit ist, in eine für Productivität bestimmte Thätigkeit ausgeht, die nur als freie Productivität erscheinen will. So haben wir es dargestellt bei der mimischen Kunst, indem die gebundene Thätigkeit daselbst nur der unmittelbare Naturausdrukk ist; in der Architectur dagegen sahen wir die Thätigkeit ursprünglich von dem Bedürfniß ausgehen, aber als freie Kunst ließ sie sich niemals lösen von den Beziehungen auf das öffentliche Leben, weil sie sonst ihre Verständlichkeit aufgeben würde. Ganz anders verhält es sich hier mit den Beziehungen der Malerei auf die gebundene Thätigkeit. Betrachten wir die ganze Operation, mit welcher es die Malerei zu thun hat, nämlich Gestalten darzustellen für das Auge, so treffen wir zuerst auf etwas, das hierher zu gehören scheint, aber ganz in dem Gebiete der Wissenschaft liegt, dies sind die geometrischen Figuren. Jede solche ist eine aus freier Productivität hervorgehende Gestaltung, aber sie hat ihren Zwekk in der Wissenschaft. Zur Malerei hat sie wohl noch niemand gerechnet, jedoch wir müssen uns auf alle Fälle genauer

der Grenzen bewußt werden. Dieses Gebiet scheidet sich aber sogleich ab; weil man 1) hier nichts weiter sehen will, als Abstractionen, denn die Flächenumrisse sind nur Abstractionen; anders verhält es sich mit Figuren zur Erläuterung der Mechanik, wobei Licht und Schatten ist, aber diese haben auch schon nicht denselben allgemeinen Werth für die Wissenschaft; geometrische Körper dagegen, die rein durchsichtig gezeichnet werden, haben schon eine perspectivische Darstellung, die ihnen nicht fehlen darf, und so einen mittleren Standpunkt, indem die eigentliche Nachbildung die körperliche ist; 2) fehlt aber auch das Lichtverhältniß gänzlich, und es ist so mehr nur die mechanische Seite desselben aufgefaßt. Fragen wir ferner, wie verhält es sich mit den architectonischen Grundrissen und militairischen Plänen von einem Terrain, so findet sich hier schon eine gewisse Annäherung an die wirkliche Zeichnung, aber bei genauerer Betrachtung ergiebt es sich doch, daß sie noch in dasselbe Gebiet gehören, wie die rein geometrischen Figuren. Wenn die Art, wie man auf einem solchen Plane das Gras oder einen Wald bezeichnet, Aehnlichkeit hat mit der wirklichen Gestaltung desselben, so ist dies etwas ganz Willkührliches und Zufälliges, und es ist nur ein abstractes Zeichen und kein Bild der Wirklichkeit. Es verhält sich dies gar nicht anders, als wenn man geologische Charten nimmt, wo das verschiedene Gestein durch verschiedene Zeichen dargestellt wird. Da findet es sich zuweilen, daß das Zeichen der Crystallisation nachgeahmt wird, welches der Steinart eigenthümlich ist, aber es ist dies ganz willkührlich; dies würde also rein der gebundenen Thätigkeit angehören, und zwar so streng, daß sich überhaupt nicht leicht etwas der Malerei zugehöriges anbringen läßt, sondern jede solche Zuthat wie etwas fremdartiges erscheint. Wenn z. B. auf einem solchen Plane die Bäume Schatten werfen, so ist dies eine Zuthat, die ganz überflüssig ist. Hier ist also auch nicht einmal ein uneigentliches Kunstgebiet. Nun aber, wenn wir noch etwas weiter gehen, so finden wir häufig Abbil-

dungen von sichtbaren Gegenständen als Erläuterung der Beschreibung derselben, und es ist hier die Frage, gehören diese in die Kunst oder nicht. Freie Productivität ist hier nicht dabei, sondern es sind nur rein Abschriften von dem, was einer gesehen hat, denn der Beschauende soll sich den Gegenstand gerade so vorstellen können, wie der Beschreibende ihn gesehen hat. So, wenn in dieser Beziehung die Aussicht von einer Stadt oder Gegend gezeichnet wird, so soll dabei die genaueste Aehnlichkeit obwalten. Dies wird oft auch in bloßen Linearumrissen gegeben, wo das Beleuchtungsverhältniß nur ein Minimum ist; da fehlt also schon das eine Element, und es giebt dies deutlich zu erkennen, daß eine eigentliche Richtung auf die Kunst dabei nicht stattfinde, und da eine solche Production nicht ein Kunstwerk sein will, so ist es auch nicht als solches anzusehen. Aber wo ist da die Grenze zwischen diesem und der eigentlichen Landschaftsmalerei? — Wollte hier jemand sagen, um den bestimmten Unterschied anzugeben, — eine jede Landschaftsmalerei müsse erfunden sein, so wäre dies falsch, schon deshalb, weil man dies keiner Landschaft ansehen kann. In der That ist aber überhaupt hier die Grenze zu bestimmen sehr schwierig; denn es lassen sich eine Reihe von Uebergängen denken, und das vermehrt die Schwierigkeit. Fangen wir an mit der bloßen Linearzeichnung zu einer Beschreibung, so daß nun jeder selbst sich das Ganze, wenngleich noch auf sehr unbestimmte Weise, denken kann, so entsteht hier ein Bild des Gegenstandes, welches aber noch sehr unbestimmt ist. Thut man hier noch etwas hinzu und colorirt das Bild, so hilft man der Einbildungskraft dessen, der es ansieht, nach. Eine Landschaft jedoch kann man dies noch nicht nennen. Es giebt große Werke, die sehr schäzbar sind, z. B. große Sammlungen von Schweizergegenden, und es sind dies bald Linearumrisse für sich, bald Colorirungen derselben, aber dieser Linearumriß drükkt dem Bilde den Stempel einer Abschrift auf. Es entsteht zwar auch Perspective, aber Niemand kann es

für ein Kunstwerk ansehen; auch ist der Zweck ein ganz anderer, nämlich in die Stelle dessen zu versezen, der in der Gegend gewesen ist, und es ist ein rein geographisches Interesse dabei. Nun aber läßt sich hier gleich, als sehr verwandt, etwas anderes denken; nehmen wir z. B. die bekannten Flachsmannschen Umrisse zu Homer; werden sie dem Homer selbst eingebunden, so sehen sie völlig wie erläuternde Umrisse aus, und doch können sie dies wohl sein? Die Abschrift fällt hier weg, der Dichter beschreibt zwar einzelne Gestalten sehr genau, und daran muß sich der Maler halten, aber innerhalb dieser Grenzen hat seine freie Production einen großen Spielraum. So gewiß also jenes von der Kunst auszuschließen war, so bestimmt ist dieses daher aufzunehmen; denken wir uns dasselbe bei einem Geschichtswerke, so verhält es sich ebenso, und es sind dies allemal Kunstwerke, auch wenn es blos Linearumrisse sind, da es auch hier auf die Wirklichkeit des Gegenstandes nicht allein ankommt. So läßt sich von dieser Seite die Grenze der Kunst bestimmen, und es haben die beiden Fälle eine große Aehnlichkeit, da beide nur Accessorien zu einem andern Werke sind; aber der Unterschied bleibt doch stehen, daß das eine die Copie von etwas Wirklichem ist, und einen bestimmten Zweck in Beziehung auf diese Wirklichkeit erreichen soll, während das andere freie Productivität für sich ist, selbst in den Linearumrissen.

Aber wenn nun jener Character verschwindet, daß die Linearumrisse und das Colorit etwas besonderes für sich sind, und wenn nun die wirkliche Gegend abgezeichnet wird gerade so, wie es sich für ein Kunstwerk gebührt, d. h. mit gänzlicher Beseitigung jener Duplicität, worauf beruht dann dies, daß man sagt, dies muß eine wirkliche Gegend sein? Durch die Unterschrift freilich läßt sich dies andeuten, aber diese ist an sich gleichgültig und kann eben so gut wegbleiben, und das Gemälde ist doch dasselbe, und es muß für sich erkannt werden, ob das Ganze eine Darstellung ist zu einem bestimmten Behufe, und nicht ein

eigentliches Kunstwerk. Es ist hier sehr schwierig, den Unterschied anzugeben; die Wirklichkeit macht es nicht aus, da auch ihre Darstellung Kunstwerk sein kann. Wenn nun aber doch ein Unterschied angegeben werden soll, so folgt, wenn der eigentliche Zweck der Abbildung die Wirklichkeit ist von einem bestimmten Umfange, so erfordert dieser Zweck solche Dimensionen, wobei das Verhältniß der beiden Elemente der Malerei, nämlich die Darstellung der Gestalten und das Lichtverhältniß, nothwendig alterirt wird, d. h. alles, was sich auf Beleuchtungsverhältnisse bezieht, wird in solchen Abbildungen zurükktreten, und zwar so, daß man sieht, dies ist nicht als ein Kunstwerk gewollt, wie es auf dieser Stufe sein müßte. — Noch schwieriger ist dieser Punkt. Denken wir uns Zeichnungen zu einem Geschichtswerke, wobei Momente aus demselben dargestellt werden, so ist das ein Kunstwerk. Denn, da der Geschichtschreiber nur einen Moment so beschreiben kann, daß er ein Regulativ für ein Gemälde wird, so ist hier die Zeichnung freie Production, die ihren Anlaß daraus genommen hat. Finden wir nun aber statt solcher Zeichnungen einzelne Männer dargestellt, die in der Geschichte vorkommen, gleichviel, ob dies geschehe, in ganzer Gestalt oder im Brustbilde, so wird es streitig sein, ist es eine Gestalt, die der Künstler sich so gedacht hat, oder soll es eine Abbildung sein von dem wirklichen Aussehen des Mannes, und es liegt zugleich darin ein Schwanken, soll es eine erläuternde Abbildung sein oder ein Kunstwerk. Es ist gar nicht leicht, sich da zu entscheiden, und doch nothwendig, denn sonst fehlt alle Sicherheit über den Umfang und die Grenzen der Kunst; dies führt aber zu der Frage, ob das Portrait ein Kunstwerk sei oder nicht, und wenn wir dies nicht bestimmt haben, so können wir nicht sagen, daß wir die Grenzen der Kunst und ihren Umfang begriffen haben. — Wenn wir die Frage auf eine allgemeine Weise fassen wollen, so kommt alles darauf an, zu zeigen, daß die Production noch innerhalb der schönen Kunst liege, wenn auch die Ge-

ſtaltung ſich zurükkbezieht auf das Wirkliche; um aber dieſe Frage ganz erledigen zu können, müſſen wir überhaupt die freie Productivität in dieſer Art von Geſtaltung noch genauer erwägen. Wir müſſen hierbei immer ausgehen von der Identität derjenigen geiſtigen Function, die ſich als freie Productivität in der Kunſt zeigt, und derjenigen, die ſich als Receptivität darthut in der ſinnlichen Auffaſſung der Geſtalten. Dieſe geiſtige Function geht nun auch darauf, identiſch in ihr und der Natur das einzelne unter das Allgemeine zu faſſen, und mit dem einzelnen zugleich das allgemeine Schema der Geſtalten zu produciren. In der Natur iſt das, was hier das Allgemeine iſt, gegeben als die ſich reproducirende Gattung, und alle einzelnen Weſen derſelben Art ſind als Erſcheinungen davon anzuſehen. Wenn wir nun dies beides in ſeinem Verhältniß zu einander betrachten, die Thätigkeit, die bei dem Auffaſſen ſtehen bleibt, und diejenige, welche das freie Bild verwandter Geſtalten darſtellt, ſo werden wir darauf zurükkkommen, was ſchon bei der Erörterung, ob die Kunſt Nachahmung der Natur ſei, geſagt worden iſt, nämlich daß ſie die Ergänzung der Natur ſei; denn wie wir auch das Einzelne nach einander auffaſſen, ſo erſchöpft es doch nie den allgemeinen Begriff; immer iſt noch übrig, was der Möglichkeit nach im Allgemeinen liegt, aber als einzelne Wirklichkeit nicht erſcheint. Da iſt die Kunſtproduction das Complement der Auffaſſung anticipirend, producirend, was noch nicht iſt, und reproducirend, was ſchon geweſen war; und es treten dieſe Geſtaltungen in dieſelbe Reihe mit dem Aufgefaßten. Wenn wir dies nun anwenden erſt im Allgemeinen auf alle dem menſchlichen Geiſt auf ideale Weiſe inwohnenden Formen und in der irdiſchen Natur als ſein reales Abbild die als lebendige Kräfte gegebenen Formen des Daſeins betrachten, ſo erſcheint uns die ganze freie Productivität als jene Ergänzung; und wenn wir das ganze geiſtige Leben in einen Moment zuſammenfaſſen, ſo iſt es auf der idealen Seite nur vollendet in beiden Functionen des Geiſtes,

in dieser Auffassung des Gegebenen und der freien Production von Innen heraus, so wie, wenn wir es auf der Naturseite betrachten, die ganze Zeitreihe dazu gehört, damit sich die gesammte Kraft in Einheit entfalte. Uebersehen wir nun geschichtlich das ganze Gebiet der bildenden Kunst in dieser Beziehung, so ergeben sich mannigfache Abstufungen in dem Verhältniß der freien Gestaltenbildung zu der Auffassung des Wirklichen. Wir finden z. B. eine phantastische Gestaltenbildung, der eigentlich nichts in der Wirklichkeit gegebenes entspricht. Betrachten wir z. B. die Centauren, so ist dies eine phantastische Gestaltenbildung, und wir können nicht sagen, daß jemals davon das Analogon in der Natur erschienen sei, und dies scheint dem oben gesagten völlig zu widersprechen. Fragen wir nun, ob man jezt wohl eben solche Erfindungen und dergleichen phantastische Gestalten machen würde, so lassen sich solche Fälle wohl denken, und in den Arabesken findet sich etwas der Art, indem in diesen Randeinfassungen allerlei Gestalten von Vögeln u. s. w. vorkommen, welche gar nicht dem Wirklichen entsprechen; allein fragen wir, ob man jezt wohl noch ursprünglich solche Gestalten erfinden würde, um sie etwa in großen historischen Compositionen auftreten zu lassen, was dem Mythus in der Poesie entspräche, so ist, wie es jezt nicht mehr möglich ist, einen eigentlichen Mythus zu produciren, auch dies nicht mehr möglich, solche Productionen zu machen. Was ist aber der gemeinsame Impuls zu dem Mythus in der Poesie und zu dieser Gestaltenbildung in der bildenden Kunst? So wie der Mythus einerseits Ergänzung der Geschichte ist, als das Vorgeschichtliche in historischen Formen aussprechend, so ist er auch eine Ergänzung der Natur; ausgehend nämlich von dem Bewußtsein, daß das, was uns umgiebt, nicht die Totalität der irdischen Gestaltungen des Lebendigen aufwiegt, producirt die Phantasie Formen, welche außerhalb des Irdischen liegen, zur Ergänzung der Natur. Dies geht wohl an zu einer Zeit, wo noch wenig von der Natur auf der Erde bekannt war, und wir

erkennen darin das Bestreben, die Totalität der noch nicht erkannten Naturproductionen zu besitzen, was aber nicht damit übereinstimmen kann, weil die Naturbedingungen nicht gegeben sind. — Dagegen solche Productionen, wie die auf den Arabesken, — und anders, als in verwandter Form, dürften wohl schwerlich solche phantastische Gestaltungen vorkommen, — haben gar nicht mehr dieselbe Bedeutung, sondern sie sind ein freies Spiel, gleichsam ein zufälliges Zusammentreffen von an sich bedeutungslosen Linien; denn so erscheinen diese selbst in den bloßen freien Linearcompositionen, die bei den Arabesken sind. Noch eine andere phantastische Gestaltung giebt es in den Höllenstükken oder sogenannten Höllenbreughel, wo Teufel in mannigfaltigen Gestaltungen dargestellt werden, die durchaus fern sind von der Wirklichkeit. Mit diesen hat es aber eine ähnliche Bewandtniß, wie mit den Centauren, dies ist eine Belebung eines als allgemeine Vorstellung Gegebenen, was in der Phantasie eine gewisse Festigkeit gewonnen hat; da ist eine Abhängigkeit von etwas, was in das Gebiet des Mythus gehört, und es ist eine Erzeugung von etwas, was im geistigen Leben liegt, als ein uns bekanntes Princip des Bösen im Zusammenhange mit den irdischen Mitteln. Also läßt sich doch immer hier der Zusammenhang begreifen, und man würde eben so gut phantastische Gestaltungen des Himmelreichs geben, wo auch eine Abhängigkeit vom Mythus stattfände. Die freie Gestaltung kann um so mehr über die Wirklichkeit hinausgehen, als eine Aufgabe besteht, sich außer der Wirklichkeit noch ein anderes Gebiet lebendiger Vorstellungen zu gestalten, angeregt theils durch das Bewußtsein früherer Zeiten, von denen vieles unbekannt war, theils durch das der Beschränktheit der Natur, als Ergänzungen der Totalität. Hier haben wir also eine Entwikkelung, die über unsere allgemeine Ansicht hinauszugehen scheint, nach der wir im Wesentlichen die freie Productivität für identisch mit der Naturbildung feststellten, welche sich aber erklären läßt. Sonst ist in der bildenden Kunst

nur freie Gestaltung des Einzelnen als Ergänzung des in der Natur wirklichen Einzelnen, und wenn wir uns den Künstler hier (Sculptur und Malerei als eins betrachtet) in seiner specifischen Begeistung denken, so folgt, daß so der Künstler eigentlich beständig in einem freien Gestaltenbilden begriffen ist, wo dann dasjenige heraustritt, was in ihm besonders lebendig ist. Betrachten wir die Sache etwas genauer, so finden wir dies Princip als Begeistung des Einzelnen sich wieder theilend; für die Sculptur ist die menschliche Gestalt das eigentlich ausschließliche, was den Kern in sich faßt, alles andere ist nur zufällige Zuthat; allein in das Gebiet der Malerei läßt sich die ganze Gestaltenbildung aufnehmen, und da finden wir nun in einzelnen Künstlern die überwiegende Richtung auf die menschliche Gestalt als freie Gestaltung des Einzelnen, andere aber, die vorzüglich die animalische Natur sich wählen, und andere in der Richtung auf das Vegetabilische; denn von der Composition selbst war hierbei noch nicht die Rede, sondern nur von der einzelnen Gestaltenbildung. Hier ist nun der Punkt, wo die freie Productivität der Gestaltenbildung, wie sie *Ergänzung der Natur* ist, der Quantität nach, so auch *Erfüllung der Natur* ist, der Qualität nach. Der Künstler producirt die Gestalt aus dem allgemeinen Schema, mit Abweisung alles desjenigen, was in den realen Zusammenhang der lebendigen Kräfte des Wirklichen hemmend eingreift, und diese reine Production aus einem allgemeinen Schema ist das, was wir das Ideal nennen. Dies ist nun das Kunstgebiet, wo wir unsere allgemeine Formel in vollkommener Anwendung finden, ohne daß ihr Gebiet überschritten wurde. Nun aber, wenn der Künstler wirklich Gegebenes bildet, sei es nun Portrait, Landschaft oder die einzelne menschliche Gestalt, so ist dies ein Zurükziehen von der Freiheit der Productivität, und ein Sichanschließen an das Wirkliche. Fragen wir nun, wie der Künstler dazu kommt, so müssen wir, indem wir auf den Anfang zurükgehen, den Künstler in der auffassenden

Thätigkeit denken. Der Künstler sieht eine einzelne Gestalt, und so entsteht das Verlangen, dieselbe abzubilden, und dies hat seinen Grund in Folgendem. Wir müssen uns hier den Künstler in einem gewissen Sinne als im Wettkampf denken mit der Realität. Die Tendenz desselben ist von der einen Seite die qualitative Ergänzung der Natur zu sein, d. h. die einzelnen Gestalten so zu bilden, wie sie sein würden in der Natur, wenn nichts hemmend einwirkte. Davon entfernt sich nun mehr oder minder die Natur, tritt sie aber in einzelnen Gestalten in dieser Vollkommenheit hervor, so findet sich der Künstler gleichsam von der Natur überwunden, denn auch seine Gestaltung ist eine Annäherung an die Vollkommenheit. So geht beides in einander, und daraus entsteht natürlich das Bestreben des Künstlers, dieses Bild zu fixiren, und so wie er von seinen einzelnen innern Gestalten nur diejenigen fixirt, die für ihn einen besondern Werth haben, so geht dies auch auf die äußere Gestaltung über. Auf der andern Seite ist aber auch die freie Gestaltung des Menschen die quantitative Ergänzung der Natur. Sehen wir auf die menschliche Gestalt hin, so individualisirt sie sich ins Unendliche; so sind die verschiedenen Racen der Menschen als stehende, sich wiederholende Typen dennoch zugleich Modificationen derselben nach verschiedenen Seiten hin. In jeder sind wieder mehrere Volkstypen, als eins im allgemeinen Racentypus, aber unter sich verschieden; und nun ebenso die einzelnen Gestalten unter diesen. Da ist nicht nur eine Unendlichkeit von solchen persönlichen individuellen Bildungen möglich, sondern wir postuliren sie auch innerlich; und es ist dies eine Forderung, die wir sogleich in ihrer Wahrheit erkennen, und nach der wir beständig thätig sind, daß die Unendlichkeit von einzelnen Gestaltungen zum Vorschein komme. Die Gestalten, die sich der Künstler innerlich bildet, sind von demselben Werthe, sie sollen das ergänzen, was nicht erscheint, aber zugleich erkannt wird als Modification der menschlichen Gestalt. Denn wollte jemand eine einzelne Gestalt

malen, so daß es niemand erkennen sollte, ob dies ein Europäer oder Asiat, von welcher Race und welchem Volke er wäre, so würde dies die Idee der Kunst aufheben. Führen wir nun die verschiedenen Modificationen auf etwas allgemeines zurükk, so sind es die Verschiedenheiten der Verhältnisse, in denen die einzelnen Theile der menschlichen Gestalt zu einander vorkommen können innerhalb gewisser Grenzen, ohne zur Mißgestalt zu werden. Hier kann derselbe Fall eintreten, daß eine einzelne Gestalt in der Wirklichkeit dem Künstler erscheint als eine bestimmte Modification besonderer individueller Verhältnisse der einzelnen Theile, der er einen bestimmten Werth einräumt, und sie mit Klarheit auffaßt; so tritt dies in dasselbe Verhältniß, wie seine eigene Gestaltenbildung, und er trägt es so in die Kunst über, um es auszuführen. Hier sehen wir also, Auffassung und Gestaltenbildung schlagen in einander über, und werden in dem Künstler productiv. Fragen wir aber, wird sich eine solche Darstellung verhalten wie eine Copie, so wird ein jeder dies verneinen, indem die ganze Productivität des Künstlers darin erscheinen muß. Bei einer bloßen Copie gilt dasselbe, was von der Landschaft als bloßer Aussicht gesagt ward, es treten bloß die Umrisse als das Beabsichtigte hervor, und die Lichtverhältnisse treten zurükk, und es kann nicht die Rede davon sein, daß die Gestalt da in einem bestimmten Moment gefaßt wird, sondern man will sie so, wie sie immer dieselbe ist. Wenn dagegen der Künstler eine wirkliche Gestalt bildet, so wird dieselbe gewiß in einem bestimmten Momente abgebildet werden, und zwar gewiß in einem solchen, der sie in einem solchen Verhältnisse zeigt, wo die Eigenthümlichkeiten, welche die gegebene Gestalt zur Kunstgestalt machen, am klarsten hervortreten. Wenn der Künstler eine Landschaft abmalt, so wird er sie in einem besondern Beleuchtungsmoment darstellen, und ist er nicht gegeben, so schafft er ihn, dies ist die freie Productivität auch an der Wirklichkeit. In diesem Sinne giebt es also Abbildung des Wirklichen, die

doch wahres Kunstwerk ist, aber nur in sofern, als sie von dem Motiv ausgeht, daß die Productivität der Kunst die Ergänzung und Erfüllung der Natur sein soll, und auf der andern Seite, daß die freie Productivität des Künstlers innerlich mit da sein muß; auf solche Weise haben wir uns die Kunst begrenzt, so daß die gänzliche Abweichung von dem Wirklichen und das gänzliche Anschließen an das Wirkliche als äußerste Grenze noch mit zur Kunst gehört, ein Ueberschreiten dieser Grenzen dagegen auch die Gewißheit darbietet, daß hier ein Heraustreten aus dem Gebiete der eigentlichen Kunst stattfinde.

3) Nähere Bestimmung der Malerei.

Nun können wir bestimmter zurükkgehen zu der Malerei, und zunächst die Frage aufwerfen, was in dieser Hinsicht die Malerei umfaßt. Die Grenze derselben würde aber sich so verhalten: das rein phantastische Gestaltenbilden, welches mit dem Naturtypus nicht zusammenhängt, kann nur bezeichnen das noch nicht erkannt haben des vollständigen Typus derselben, die Differenz zwischen dem wirklich Aufgenommenen und dem innern Bewußtsein einer Totalität der Gestaltung, und wenn dergleichen Gestaltungen mit in die Kunst eingeschlossen worden sind, so können sie doch nur auf eine untergeordnete Weise vorkommen. Auf der andern Seite gehört aber das Nachbilden des wirklichen Einzelnen nur in das Gebiet der Kunst, sofern es als eine Productivität des Typus aufgefaßt werden kann, nicht aber um des Einzelnen in seiner Wirklichkeit willen. Nun aber fragt es sich, was für Gestaltungen gehören in das Gebiet der Malerei, sind es nur die lebendigen Gestalten, wenngleich dies im weitesten Sinne, also auch die Gestalten der Vegetation, oder erstrekkt sie sich noch weiter. — So wie wir das Gebiet der lebendigen Gestaltung beseitigen, so bleibt nur noch übrig die Naturgestaltung des nicht Lebendigen, als dessen, was in seinem Dasein einen

nun vergangenen Proceß darstellt, und die von dem Menschen ausgehende Gestaltung. Das erste erscheint als wesentliches Element der Landschaftsmalerei, in sofern die Gestaltung der Oberfläche der Erde in ihrem Gegensaze des Starren und Flüssigen sich dadurch anzeigt. Das zweite finden wir zunächst als von dem Menschen ausgehende Gestaltung im Großen in den architectonischen Werken, die auch Kunstgegenstände für die Malerei sind; in so fern werden wir also sagen, daß das ganze Gebiet der Gestaltenbildung in die Malerei gehöre, und daß sie sich alles aneignen kann; nur müssen wir gleich auf die Verschiedenheit Rükksicht nehmen, ob alles, was die Malerei sich aneignen kann, auch ein Kunstwerk für sich sein darf, oder nur an einem andern sein muß. Hier ist ein Hauptunterschied zwischen der einfachen Darstellung der Gestaltung und der Composition. Eine einzelne menschliche Gestalt kann eben sowohl Gegenstand der Sculptur als der Malerei sein; ist sie aber nicht so umgeben, daß alles in einer gewissen Totalität der Beleuchtung dargestellt ist, so ist das Kunstwerk unvollkommen, weil die Beleuchtung zur Malerei wesentlich gehört. Aber es kann dies so geschehen, daß die menschliche Gestalt immer der Mittelpunkt bleibt. Denken wir uns eine vom Menschen ausgehende Gestaltung und gehen noch dazu ins Kleine, so ist dies offenbar ein würdiger Gegenstand für die Kunst; dagegen ein einzelnes Gefäß ist kein Gegenstand der Kunst, und in dem Maaße weniger, als es sich, als Fläche geschaut, der geometrischen Figur nähert. Freilich, wenn ein Gefäß im eigentlichen Sinne ein Kunstwerk ist, so kann auch die Abbildung ein wahrer Kunstgegenstand sein, sonst nicht. Die architectonischen Gestaltungen im Gegentheil finden wir sehr häufig in der Malerei, so daß die architectonische Malerei selbst eigentlich einen besondern Zweig bildet, aber freilich immer nur in sofern, daß dabei die beiden Elemente der Zeichnung und der Lichtverhältnisse in ihrer vollkommenen Geltung erscheinen; je mehr man aber nur Umrisse sieht, die in dem Ge-

biete der Architectur noch den geometrischen Character an sich tragen, um so weniger kann hier ein eigentliches Kunstwerk sein. Abbildungen von Städten und Theilen derselben wählen sich freilich einzelne Maler zu dem Hauptgegenstande ihrer Darstellung, wo also nichts, als die Außenseite der Häuser erscheint, aber in einer großen Mannigfaltigkeit, und es ist so nicht Darstellung des Einzelnen, sondern die Composition, welche sie geben, wobei die verschiedenen Beleuchtungsverhältnisse und Reflexe des Lichtes in das Kunstwerk eingehen können. Vergleichen wir dies mit Darstellungen, wo das Innere von großen Gebäuden und ihrer Architectur Gegenstand der Darstellung ist, so erscheinen die leztern als vollkommenes Kunstwerk, weil alle diese Verhältnisse in einer größern Mannigfaltigkeit hervortreten; beide sind jedoch immer nur untergeordneter Gegenstand der Kunst. Gehen wir von dem andern Endpunkte, nämlich der menschlichen Gestalt, aufwärts, so ist schon gesagt, daß hier eine einzelne menschliche Gestalt ein unvollkommenes Kunstwerk ist, und muß erst einen besondern Apparat bekommen. Wo aber menschliche Gestalten in einem bestimmten Moment erscheinen und auch in Umgebungen, wie sie zu einem solchen Moment gehören, da finden wir auch das, worin alles andere zusammengefaßt werden kann, denn da ist es möglich, daß alle andere untergeordnete Gestaltenbildung als Theil oder Beiwerk vorkommen kann, so daß also die ganze Kunst in einem solchen Kunstwerke erscheint, und da ist es natürlich, daß solche Werke der Culminationspunkt der Kunst sind.

Dies führt noch eine andere Betrachtung herbei. Wenn wir nämlich bei diesem Gebiete stehen bleiben, so ist das eben Gesagte die Beschreibung dessen, was man *Historienmalerei* nennt, wo in einem bestimmten Hauptmoment eine Anzahl von menschlichen Gestalten dargestellt wird in diesem Moment angehörigen Umgebungen. Geht die Handlung im Freien vor sich, so gehört ein landschaftlicher Hintergrund dazu; ein Theil der

Umgebungen kann auch architectonische Malerei sein, und ebenso kann dabei besondere Darstellung des Terrains und der Vegetation im Einzelnen als Vordergrund vorkommen, und das Animalische flicht sich von selbst ein, so daß hier die ganze Reihe der Gestaltung in einem Kunstwerke enthalten ist. Von diesem Umfange der Gestaltung aus betrachtet, erscheint alles andere nur als partielle Vereinzelung, so daß man sagen kann, es hat alles andere die Tendenz, Bestandtheil von einem solchen Kunstwerk zu sein, und dies ist der eigentliche Grund, daß man die Historienmalerei allgemein als das Höchste ansieht. Ich weiß wohl, daß es sehr parador erscheinen wird, daß dies der Grund davon sei; denn gewöhnlich sagt man, der Grund zu diesem Vorzug sei die ethische Gestalt der Malerei, doch bemerke ich dies nur vorläufig, da hier noch nicht der Ort dazu ist. Nur dies sei hier gesagt; — es läßt sich denken, daß eine Menge von Kunstwerken als solche eine sehr verschiedene Tendenz haben. Es läßt sich dies Verhältniß deutlich machen an den beiden Hauptformen, der menschlichen Gestalt und dem Landschaftlichen. Wenn wir ein Gemälde sehen, wo die Handlung, in welcher menschliche Gestalten begriffen sind, den Hauptgegenstand bildet, und das Landschaftliche bei Seite geschoben ist und in der Ausführung vernachlässigt, so können wir über die Haupttendenz des Bildes keinen Zweifel haben. Nun finden wir andere, wo auch mehrere menschliche Gestalten in einer Handlung dargestellt sind, aber das Landschaftliche oder Architectonische tritt sehr hervor, hier kann leicht der Eindruck entstehen, daß nicht das eine Hauptwerk und das andere Beiwerk sei, sondern es erscheint vielmehr ein Gleichgewicht zwischen beiden Elementen, so daß die eigentliche Handlung nur als ein Theil der eigentlichen Idee des ganzen Gemäldes sich darstellt, und nicht mehr in demselben Werthe, wie in dem ersten Falle. Tritt nun folgends das Landschaftliche überwiegend hervor, so daß zwar das Bild ebenfalls menschliche Gestalten enthält, die in einer Handlung begriffen

sind, wo aber die Dimensionsverhältnisse so sind, daß der Blikk überwiegend auf die vegetativen Formen geleitet wird, und die menschlichen Gestalten zurükktreten, so werden wir das Bild für eine Landschaft erklären, indem dies die Tendenz, welche der Künstler überwiegend gewollt hat, auf diese Weise aufzeigt. Denken wir uns ein Gemälde von der leztern Art, wie dies vielfach möglich ist, die Handlung aber, in welcher die menschlichen Gestalten begriffen sind, sei eine solche, in welcher sie gedacht werden können als Gegenstände eines historischen Bildes, so ist dann die Frage, wie wir das Bild ansehen werden. Nehmen wir z. B. die Flucht nach Aegypten, ein Gegenstand, der sehr häufig bearbeitet ist, so finden wir die Figuren als das Vorherrschende; aber es giebt auch Bilder von demselben Gegenstande, wo das Landschaftliche hervortritt, und die Figuren erscheinen nur als das zufällige Beiwerk, so daß sich denken ließe, es könnten ganz andere Figuren da sein, und es bliebe das Kunstwerk doch im Wesentlichen dasselbe. Ebenso umgekehrt, wenn wir uns eine solche denken, wo die Figuren die Hauptsachen sind, so könnte das Landschaftliche ein ganz anderes sein, ohne das Kunstwerk selbst zu verändern. Hier sehen wir, wie das, was der Gattung nach das Höhere ist, zurükktreten kann unter das, was der Gattung nach geringer ist. Aber würden wir es wagen auszusprechen, daß ein solches Kunstwerk untergeordnet sei? Dies ist das Urtheil, auf welches man kommt, wenn man den ethischen Gehalt in Anschlag bringt, und man kommt leicht in Versuchung zu sagen, der Künstler hätte uns lieber andere Figuren darstellen sollen, indem die Geschichte hier nicht in ihrer Dignität erscheint. Allein der Künstler beabsichtigt davon gar nichts, er will den ethischen Gehalt gar nicht auf diese Weise hervorheben. So zeigt sich, wie diese Ansicht offenbar zu einem ganz andern Urtheil führt als das, welches wir in der Kunst selbst dominirend finden, und was also nicht als das Urtheil der Künstler selbst dargestellt werden kann. Man kann dieses Urtheil noch ganz anders

schrauben, und es führt dann in eine solche falsche Stellung, von der aus man gar nicht mehr das Gebiet der Kunst richtig auffassen kann. Von diesem ethischen Rigorismus aus in seiner Steigerung kann man sagen, weil der Künstler, unbeschadet seines Kunstwerkes, ganz andere Figuren hätte hinstellen können, so hätte er diese Figuren nicht wählen sollen, um sie als untergeordnet hinzustellen, denn es sind Figuren aus der heiligen Geschichte, und die müßten nicht als Nebenwerk erscheinen. Der Künstler wird sich dergleichen Urtheile gar nicht gefallen lassen, aber andere hört man sie oft fällen. Damit hängt häufig noch dies zusammen, daß man als eigentliches Wesen der Historienmalerei eben den ethischen Gehalt ansieht, und die Art und Weise, wie der Künstler ihn gefaßt hat. Aber so wie wir davon ausgehen, so haben wir eigentlich schon die Kunst verlassen, denn die Gestaltenbildung und die Lichtverhältnisse erscheinen dann nur als die nothwendigen Mittel, um den bestimmten Eindrukk ethischer Momente hervorzubringen, und es scheint so, als ob dies Fixiren eines ethischen Moments die Hauptsache wäre. Dies führt noch zu etwas anderem, daß man nämlich sagt, der Maler müßte eigentlich von dem Gegenstande als solchem begeistert sein; dies ist aber etwas ganz falsches. So ist es doch nicht möglich, daß man zugleich begeistert sein kann für das Christliche und das Heidnische. Ein Maler, der, wie Garofalo, auf eigenthümliche Weise die Scenen der heiligen Geschichte malt, denken wir uns zugleich ein Bild von ihm wie den Bacchuszug, so müßten wir die Vollkommenheit des erstern aus der Begeisterung für das Christliche und die des zweiten aus der Begeisterung für das Heidnische erklären, was aber beides nicht zusammen in einem Subject sein kann, daher auch dies nicht als Erklärungsgrund anzunehmen ist. Im Gegentheil sagen wir, wenn ein Künstler einseitig sich an einen bestimmten Gegenstand hält, dies sei eine Beschränkung, die in Dürftigkeit des Talents ihren Grund habe. Denn wirft sich jemand aus-

schließlich auf einen solchen Gegenstand, so wird alles auch nur in einen gewissen Cyclus von Gestalten und Verhältnissen hineingesezt, und somit beschränkt, und es kann dann nicht die ganze Kunst in der Totalität ihrer Elemente erscheinen. Daher man schon im Voraus das Urtheil fällt, daß wenn einer ausschließlich sich an das eine hält, etwas Manirirtes in seine Behandlung kommen müsse. So folgt also im Gegentheil, daß der Gegenstand dem Künstler ganz gleichgültig sein müsse, und er nimmt nur das, an welchem das Ganze der Kunst zur Erscheinung gebracht werden kann. Dasselbe zeigt sich auch im Großen, so daß dasjenige, was für sich Mittelpunkt der größten malerischen Composition ist, in einer Masse von Einzelnheiten ganz untergeordnet werden kann. Wenn wir eine Landschaft sehen, der es ganz und gar an menschlichen Figuren fehlt, so wird uns dies immer als Mangel auffallen, obgleich der Landschaft, objectiv genommen, dadurch gar nichts entgeht; allein man verlangt, daß in einem Kunstwerke die wesentlichsten objectiven Gegensäze zusammen seien, weshalb in einer historischen Composition, die eben so beschränkt ist, daß es ganz an dem Landschaftlichen und Architectonischen fehlt, und die Figuren das ganze Kunstwerk einnehmen, dies ebenso als ein Mangel empfunden wird, wie bei der Landschaft ohne Figuren. In Hübners Simson, diesem Bilde der neuesten Zeit, hat man sehr häufig einen solchen Mangel gefühlt, obwohl er mir da nicht obzuwalten schien, und man wünschte mehr Hintergrund und Inneres des Tempels, damit mehr Menschen darin gesehen werden könnten. Dies ist nicht ganz derselbe Mangel, wie der früher bemerkte, denn das Architectonische ist hier in dem Bilde vorhanden, aber freilich nur ganz fragmentarisch. Hier aber wird es durch den Gegenstand bedingt, denn die Gestalten hätten gar nicht mehr den heroischen Character haben können, wenn der ganze Tempel erschienen wäre. Also vermißt man hier nicht sowohl die Mannigfaltigkeit im Ganzen genommen, als vielmehr

eine gewisse Vollständigkeit, deren Mangel sich aber hier, wie schon bemerkt, rechtfertigen läßt, da die Begrenzung durch den Gegenstand aufgegeben ist. Fehlt aber einer der Gegensäze ohne ein solches offenbares Gebot in dem Gegenstande, so ist das Bild unvollkommen, und es ist dabei nur die Frage, ob man einen dieses verbietenden Gegenstand wählen soll, was jedoch anderswo zu beantworten ist. Es muß also die menschliche Gestalt in dem Landschaftlichen und Architectonischen der Malerei zugleich mit erscheinen; offenbar ist dies die vollkommnere Darstellung, wenn sie auf historische Weise im bestimmten Moment erscheint, als wenn sie vereinzelt sich kund giebt. Denken wir uns ein Bild, welches das Innere einer Kirche darstellt, wo einzelne Menschen für sich stehen, so ist da die menschliche Gestalt im eigentlichen Sinne Beiwerk. Denken wir uns dagegen, daß hier ein Centrum ist, eine Messe oder Processíon oder dergleichen, so ist hier das Beiwerk historisch geworden, und die Darstellung vollkommen. Aber ebenso ist es ein Mangel, wenn in einem Kunstwerke die Gegensäze in dem andern Element, nämlich der Beleuchtung, fehlen; wenn in einem Kunstwerke kein Gegensaz von Vorder- und Hintergrund ist, so ist dies eine Unvollkommenheit. Also das Zusammensein der Gegensäze ist die Tendenz der Kunst, und es erscheint uns das Ganze in einer Reihe von Abstufungen, wo nach und nach alle Elemente fehlen, so daß zulezt nur ein Abstractum übrig bleibt. Diese Reihe begreift man aber am besten, wenn man sie umgekehrt stellt, und dies ist die richtigere Auffassung auch schon deswegen, weil sie die geschichtliche ist. Betrachten wir diese doppelte Reihe, nämlich das historische Bild, worin das Landschaftliche und Architectonische Beiwerk ist, und die Landschaft, wozu das Architectonische gehört, wo die menschliche Gestalt wieder das Beiwerk ist, so müssen wir in diesen beiden äußersten Gliedern, eben weil da jedes das Beiwerk des andern ist, den eigenthümlichen Character und die besondere Richtung der einen und der andern Seite er-

kennen. Nun aber müssen wir eben so auch eine andere Reihe betrachten, und es wird ebenso auch eine dritte nothwendig werden, um die ganze Kunst zu übersehen.

Wir haben schon gesehen, wie und unter welchen Bedingungen die Abbildung eines wirklichen Gegenstandes könne ein Gegenstand der Kunst sein; dies bezog sich gar nicht allein auf einzelne Gestalten, sondern ebenso auf Zusammensezungen, in Landschaften und historischen Bildern. So giebt es wirkliche Landschaften, die sich doch unterscheiden von andern Ansichten, die in der Erläuterung und Beschreibung gemeint sind, ebenso giebt es in historischen Bildern solche Zusammensezungen, welche aus lauter Portraits bestehen. Dies ist die zweite Reihe, anfangend vom Einzelnen und fortgehend bis zu den, den ganzen Umfang der Kunst in sich schließenden Compositionen. Hier müssen wir von allen Gegenständen gleichzeitig anfangen; also von der wirklichen Gestalt, der Portraitfigur als Kniestükk, Brustbild oder eigentliches Portrait, denn so gut wie das Ganze ein eigentliches Kunstwerk sein kann, eben so gut kann es auch dies in seinen einzelnen Theilen sein. Es fragt sich hier gleich, ob wohl ebenso eine einzelne Gestalt, die nicht Portrait ist, als Kunstwerk gegeben sein kann. Niemanden wird es jezt z. B. einfallen, ein Brustbild Alexanders des Großen zu entwerfen; ja wenn jemand einen solchen Helden als ganze Figur darstellen wollte, aber abgesehen von einer Handlung und deren Umgebungen, so kommt dies auch nicht vor, sondern wir verlangen sogleich eine Handlung; vereinzelt erscheint nichts in der Kunst, was nicht wirkliche Abbildung ist. Malt jemand einen einzelnen Baum, so kann dies ein Kunstwerk sein, aber es muß der Baum doch in seinen natürlichen Umgebungen stehen, in seinem Terrain und seiner Atmosphäre, weiter braucht nichts da zu sein. Aber wird man hier wohl fragen, existirt der Baum wirklich, oder ist dies die Idee des Baumes? Wenn der Baum so wäre, daß man seine bestimmte Gattung nicht erkennte, so

würde man dies verwerflich finden, kann aber die Gattung erkannt werden, so wird es einem jeden gleichgültig sein, ob es eine Abbildung ist oder eine Erfindung. So zeigt sich, daß wir hier ein anderes Maaß verlangen, als bei der menschlichen Gestalt, und dies kann seinen Grund nur haben in dem Verhältniß beider zu ihrem Gattungsbegriff. Vom Menschen verlangen wir, weil es höchste Lebensform ist, auch die völligste Individualisirung. Nehmen wir z. B. zwei verschiedene Völker, so daß es bei dem einen uns leicht wird, die einzelnen Personen zu unterscheiden, bei dem andern aber nicht, sondern nur der allgemeine Typus unterschieden werden kann, so sehen wir dies an als einen sehr bestimmten Unterschied in der Entwikkelung der beiden Völker, und das leztere steht auf niedrigerer Stufe der Entwikkelung, weil die einzelnen Formen des Lebens sich nicht so darin individualisiren. In den untergeordneten Lebensformen verlangen wir so etwas nicht, und suchen die Differenz mehr in den äußern Bedingungen, und es liegt nur in der äußern Lage, ob das eine Exemplar besser gedeiht, als das andere. Bei einer bestimmten Abbildung einer historischen Person früherer Zeit, wie etwa Alexanders, würde man den Maler fragen, woher weißt du, daß er so ausſah; denn erst, wenn er in einem bestimmten Lebensmoment dargestellt ist, lassen sich die Motive des Malers mit der That selbst beurtheilen. Hier sehen wir, wie in der Darstellung das Einzelne sich auf verschiedene Weise begrenzt. Das Einzelne als wirkliches kann im Gebiete der Darstellung des menschlichen Lebens sogar nur ein Theil sein, hingegen die ideale Darstellung kann niemals als ein ganz Einzelnes sich geltend machen, sondern nur in dem historischen Bilde. Dagegen auf dem entgegengesezten Gebiete fällt in der Darstellung des Einzelnen der Unterschied zwischen dem Wirklichen und Idealen völlig weg. Aber wenn wir z. B. solche Blätter ansehen, die man für die Zeichenschule hat, wo Zweige von verschiedenen Baumarten neben einander stehen, so werden wir dies nie für

ein Kunstwerk halten können, es dient vielmehr nur einem besondern Zweck, dem Studium der Anfänger, und wäre es auch ganz vollkommen ausgeführt. Ebenso, wenn wir uns eine Landschaft von verschiedenen Baumgruppen denken, so werden wir verlangen, daß jede einen verschiedenen Typus darbietet, und das läßt sich auch erreichen, aber wenn wir eine solche Gruppe genauer betrachten und einen einzelnen Baum herausnehmen wollen, so wird dies sich nicht thun lassen, weil es in dem Character der Gruppe liegt, daß sie nicht isolirt werden kann. Wollte jemand einen einzelnen Baum aus der Gruppe heraus für sich darstellen, so wäre dies kein Kunstwerk, und es wäre in sich unvollständig, weil in der Gruppe der Character des Baumes nicht so in dem Einzelnen liegen kann, als in dem Ganzen. Wo also dieser Unterschied zwischen dem Wirklichen und der freien Bildung verschwindet, da tritt desto stärker der Unterschied der Vollständigkeit und der Unvollständigkeit hervor. Dasselbe gilt auf dem Gebiete der Architectur.

Indem wir so das Einzelne als äußerstes Glied auf verschiedene Weise uns denken, so entstehen von da aus die größten Compositionen bis zu jener Vollständigkeit. Allein hier fragt es sich, da die einzelne Abbildung der menschlichen Gestalt z. B. ein Brustbild sein kann, ist es nicht auch zulässig, ein historisches Bild zu entwerfen, worin alle Figuren nur Brustbild sind? Jeder wird wohl sagen, daß dies nur möglich sei unter der Voraussezung, daß es Portraits sind, von diesem Standpunkte aus kann das Bild ein Kunstwerk sein, vorausgesezt, daß der Moment selbst richtig ist. So giebt es in der Art einzelne sehr schöne Bilder, wie z. B. einzelne Familienbilder, wo alle Personen oder die meisten nur Brustbild und Kniestükk sind. Aber würde es eben so sein, wenn es nicht Portraits wären, wenn z. B. bei der Darstellung des Abendmahls Christi die Figuren nur Brustbild wären? Allerdings ist dies möglich, weil doch die Darstellung so ist, daß die Figuren nicht ganz gesehen werden

können; und dies erweitert die unvollständige Darstellung, so daß der Unterschied zwischen dem Idealen und dem Wirklichen verschwindet. — Von dem Einzelnen aus ferner ist denkbar eine Handlung, die aus zwei Personen besteht und aus mehreren, aber wo ist hier die Grenze? So wie wir uns eine große Masse von Menschen denken in einem so übersehbaren Raume, daß man das Einzelne noch unterscheiden kann, so geschieht der Vollständigkeit des Kunstwerkes kein Eintrag. Soll aber in einem so übersehbaren Raume eine Handlung dargestellt werden, die gleichsam eine unendliche Menge von Menschen erfordert, wie eine Volksversammlung oder ein Gefecht, so muß der Raum so vertheilt werden, daß die Einzelnen eben so wenig unterscheidbar sind, wie die Bäume in einer Gruppe, und das Zusammenwirken ist natürlich noch näher. Ein Gemälde jedoch, was ganz auf diese Weise erfüllt ist, wird noch keine Befriedigung gewähren, indem es nur erst ein sehr complicirtes Ganze ist; vielmehr verlangen wir, daß da einige Personen heraustreten sollen, und die andern sollen nur als zur Handlung gehörig den Raum erfüllen. Diese Forderung wird gemacht, das Gemälde mag sich zur Wirklichkeit verhalten, wie es will, wiewohl doch auf eine verschiedene Weise. Nehmen wir z. B. ein Bild, welches eine militairische Friedensscene, wie etwa eine Parade, darstellt, worauf sich der fürstliche Führer und sein Gefolge nebst einer großen Menge Soldaten befindet, so gehört es hier allerdings zur Characteristik des Gemäldes, daß die Hauptpersonen als Portraits heraustreten, wenn aber der Künstler die Köpfe der einzelnen Soldaten ebenso behandeln wollte, so würde man dies lächerlich finden, und es wäre eine unnütze Mühe, die ihm niemand dankt. Hier haben wir ein Analogon von dem, was wir neulich bemerkten, daß es Landschaften geben könne, wo die menschlichen Figuren durchaus nur Beiwerk sind, denn es sind hier die einzelnen menschlichen Gestalten, die auf dem Bilde als Gruppen gelten, dennoch als bloßes Beiwerk aufgestellt, nur daß sie zur

Vollständigkeit der Handlung mit gehören, was bei Baumgruppen nicht so der Fall ist. Hier haben wir von dem Einzelnen aus diese Gliederung einer solchen Zusammensezung. Einfache Handlung von wenigen Personen, zusammengesezte Handlung von mehreren Personen, Handlung, welche einen nothwendigen Gegensaz erfordert zwischen den eigentlich Geltenden und die Handlung Vollbringenden und den bloß als Gruppe dazu Gehörenden. Sehen wir nun auf den Anfang, wie hier das Beiwerk entsteht, so verhält es sich so. In Portraitfiguren ist es fast gleichgültig, ob ihnen der Künstler eine Umgebung giebt oder nicht, denn sie ist doch etwas Zufälliges, und wo sie der Künstler hinzu thut, geschieht es nur, um ein bestimmtes Lichtverhältniß hervorzubringen. Je genauer in der localen Stellung der Zusammenhang ist der Umgebung zu der Figur, um desto zusammengesezter kann das Beleuchtungsverhältniß sein. Das Kunstwerk wird also auf diese Weise ein vollständiges, obgleich die Umgebungen nicht zu der Handlung gehören, sondern nur als Vermittelung für bestimmte Beleuchtungsverhältnisse da sind. Hier geht also ein Theil der Erfindung darauf, das Ganze nicht nur in Beziehung auf die Darstellung seiner Figuren, sondern auch in Beziehung auf sein Beleuchtungsverhältniß zum Kunstwerk zu machen. Je weniger die Gegenstände der Umgebung dieses leisten, z. B. eine Gegend in der Ferne, desto mehr erscheint es als etwas ganz zufälliges. Dieses zweite Element der Composition ist mithin wesentlich bedingt durch ein Zusammensein von mehreren Gegenständen. Soll also das Kunstwerk vollkommen sein, so müssen diese auch auf demselben erscheinen, und wenn die Figur eine einzelne ist, so müssen die Umgebungen so gewählt sein, daß sie eine solche Mannigfaltigkeit von Beleuchtungsverhältnissen darstellen. Denken wir uns eine aus mehreren Personen zusammengesezte Handlung, so wird diese schon durch ihr Zusammensein eine Mannigfaltigkeit von Lichtverhältnissen hervorrufen, und es verschwindet da die Nothwendig-

keit, noch andere Gegenstände auf das Bild zu bringen, ausgenommen, sofern noch ein Raum erfüllt werden muß; denn es muß doch immer die ganze Fläche des Bildes mit Pigment ausgefüllt werden. Wenn also ein großer Raum ist, so ist noch eine Aufgabe da, und da kann auf solche Weise doch nothwendig werden, was, wenn man bloß bei dem Raum stehen bleibt, und da nur die Hauptfigur nimmt, nicht nothwendig ist. So erscheint also Landschaftliches und Architectonisches zwar als Beiwerk, wenn man auf den Gegenstand sieht; auf das Kunstwerk aber gesehen ist es da, um die Gesammt-Aufgabe der Malerei darzustellen. Dagegen kann es Fälle geben, wo diese Nothwendigkeit verschwindet, und man verlangt dann nur, das Ganze der Localität in seiner Beziehung zu den Beleuchtungsverhältnissen darzustellen. Kann z. B. nicht unterschieden werden, ob eine Handlung im Freien oder in der Stube vor sich geht, so ist dies ein sehr großer Mangel, und es ist auch nicht möglich, daß dann das Bild seine Aufgabe lösen könnte; wo aber die Lichtverhältnisse durch die Localität der Handlung näher bestimmt und unterschieden werden, da muß dies auch die Ursache mit erkennen lassen; so viel von Gegenständen außerhalb des eigentlichen Gegenstandes wird immer dabei sein müssen.

Gehen wir von hier aus noch einmal zurükk auf den Unterschied zwischen der Darstellung des Wirklichen und der ganz freien Production, wie wir sie aufstellten, indem wir sagten, der Künstler könne nur wirkliche Figuren darstellen, sofern er in ihnen eine bestimmte Modification des Gattungstypus darstelle, in dem eben die Wahrnehmung zur Vollständigkeit zu ergänzen die Aufgabe der freien Production ist, so ist die Frage, ob das Portrait ein Kunstwerk sei, wenn es das andere Element der Darstellung, nämlich die Beleuchtung, mehr oder weniger vernachlässigt; woraus dann offenbar folgt, je mehr dies vernachlässigt wird, desto mehr erscheint alles andere an diesem Werke als uneigentliche Kunst. Daher ist also ebenfas das Portrait der Aufgabe unter-

worfen, das zweite Element, nämlich das Lichtverhältniß, auch an der einzelnen Gestalt zur vollkommenen Darstellung zu bringen. Nun ist allerdings schon die Construction des menschlichen Antlizes eine solche, daß die einzelnen Theile Schatten werden und Nebenreflexe hervorbringen, also liegt dergleichen schon im Gegenstande, aber sie muß doch auf andere Weise bestimmt werden, und dies geschieht durch den Grund, auf welchen gemalt wird, der als Princip das Lichtverhältniß in sich trägt, und also auf dem ganzen Raume des Portraits die Mannigfaltigkeit der Gegenstände ersezt. Je mehr nun der Raum sich ausdehnt, ohne daß der Gegenstand wächst, um desto mehr können auch Gegenstände als Beiwerk darin aufgenommen werden. Aber dies sezt auch einen größern Theil der menschlichen Gestalt voraus, weil nur damit die Gegenstände in Verhältniß gesezt sind; so wie demnach das Portrait sich der Vollständigkeit der ganzen Gestalt nähert, um desto mehr kann es dann schon die ganze Mannigfaltigkeit der Gegenstände in sich aufnehmen; wogegen bei der historischen Composition das Beiwerk so weit verschwinden kann, daß nur noch die Localität anzudeuten bleibt, sofern sie das Princip der Beleuchtung in sich trägt. Hier sehen wir also, daß die Vollkommenheit des Kunstwerkes ganz unabhängig ist von der Mannigfaltigkeit des Gegenstandes, und so wie auch die theilweise Darstellung sich die ganze Aufgabe der Kunst stellt, so muß sie auch darnach beurtheilt werden.

Eine andere Reihe ist die Differenz in der Vollständigkeit der Darstellung selbst. Anfänglich ist hier nur das eine Element, das der Gestaltenbildung, vorherrschend, und das andere, die Darstellung der Beleuchtungsverhältnisse, kommt erst allmälig hinzu, aber so, daß, wo es nicht wenigstens als Minimum ist, da auch kein Product der Malerei vorhanden ist. Fangen wir mit dem Einfachsten an, so ist es die Darstellung der Gestalt in ihren Umrissen, die Zeichnung rein für sich. Einzelne Gegenstände können hier vollständig in ihren Umrissen dargestellt wer-

den, ohne daß irgend Licht und Schatten dazu kommen. Aber wenn wir eine menschliche Gestalt auf diese Weise abgebildet sehen, so wird es immer das Ansehen haben, wenn nämlich die Figur sich sonst dazu eignet, daß dies nur eine Vorzeichnung oder Studium sei für das Vorkommen der Figur in einem zusammengesezteren Bilde oder für die Sculptur, und so werden wir gleich den Gedanken an ein Kunstwerk dabei abweisen. Denken wir uns aber diese Figur so auf einem Terrain, daß dabei die Wahrheit des Sehens, die Tiefe in der Fläche schon mit angedeutet ist, so sind auch schon Beleuchtungsverhältnisse da, die Umrisse für das Terrain treten nicht so hervor, wie die der Figur, und es ist schon Perspective vorhanden. Mit diesem Minimum sind beide Elemente der Kunst da, also auch der Anspruch, als Kunstwerk zu gelten, obgleich nur noch unvollkommen und als Anfang. Darin verirt jeder im Anfange, der sich mit der Kunst beschäftigt, und es hat die größte Wahrscheinlichkeit, daß die Kunst selbst eine Zeitlang auf diesem Standpunkte verweilt habe. Das nächste ist dies, wenn zu den Umrissen noch die Verschiedenheit des Schattens hinzutritt, je nachdem nämlich die einzelnen Theile der Figur dem Lichte mehr oder weniger zugewandt sind, dann entsteht die Aufgabe, ein Helleres und ein Dunkleres zu unterscheiden. Dies geschieht zunächst mit demselben Material, und es ist diejenige Zeichnung, welche Licht und Schatten angiebt. Hier zeigt sich die Wahrheit des Sehens schon in großem Umfange, nicht nur im Gegensaz der Figur und ihres Hintergrundes, sondern ihrer Theile selbst und der Gestaltung ihrer Lichtverhältnisse; aber es ist noch nicht die volle Wahrheit derselben, nicht nur, weil alle Färbung fehlt, sondern auch, weil die Umrisse nicht erscheinen als Theile der Fläche, sondern als etwas für sich bestehendes, während in der Wahrheit des Sehens die Umrisse nichts sind, als diejenigen Theile der Oberfläche, welche die Grenze des Uebrigen angeben und von der Umgebung trennen, ohne als etwas für sich bestehendes zu

erscheinen, was dann stattfindet, wenn sie besondere Linien bilden. Wir müssen hier jedoch unterscheiden die natürliche Täuschung, welches die eigentliche Wahrheit des Sehens ist, von dem Ausgehen auf Täuschung. Jene Bezeichnung der Umrisse durch Linien ist nicht die Wahrheit des Sehens, sondern mehr symbolisch, doch ist es nicht eine Täuschung, auf die man ausgeht, sondern der Beschauer soll gerade von dem abstrahiren, was nicht Wahrheit des Sehens ist. Fragen wir nun aber nach dem nächst höheren, um die Wahrheit des Sehens vollkommener herzustellen, und die Reihe weiter aufwärts zu bestimmen, so ist dies, wenn wir von der schattirten Zeichnung ausgehen, diejenige Art und Weise derselben, wo das Dunkele noch hell erscheint durch Linien und Striche, welche man zu verwischen sucht, — von hier aus aufwärts als das Nächste ist dieses gegeben, daß jene beiden Willkührlichkeiten aufgehoben werden, d. h. das Gesehene so darzustellen, daß die Umrisse nicht als selbstständige Linien, sondern als Theile der Oberfläche erscheinen, und daß dem gemäß ebenso auch der Gegensaz zwischen hell und dunkel erscheine; die die Fläche begrenzende Gestalt als solche verschwindet in ihren Linien, d. h. die Gestalt wird nicht so von außen, sondern von innen heraus, nämlich von der Mitte des Sichtbaren aus dargestellt, so daß die sichtbare Oberfläche als eine sich selbst begrenzende erscheint. Dies ist nun das, was durch die Zeichnung in Sepia, Tusche oder auf ähnliche Weise erreicht wird, aber nicht durch Linien, sondern durch ein zusammenhängendes flüssiges Pigment, so daß der Umriß nur als die Grenze dieser bestimmten Art der Färbung erscheint. Dies ist nun ein bedeutender Fortschritt, aber es ist dies noch keineswegs auch die Wahrheit des Sehens, denn die Färbung ist ganz willkührlich, und man könnte jede beliebige Farbe dazu anwenden; aber man nimmt gewöhnlich solche, welche in ihrer dunkeln Färbung mehr das im Schatten Stehende nachahmen, also das Braune und Schwärzliche. Willkühr jedoch bleibt immer hier,

also auch Unvollkommenheit der Darstellung, und so fehlt noch das Letzte, nämlich die der Natur angemessene Färbung; aber dies läßt sich freilich auf verschiedene Weise denken. Nehmen wir ein Gemälde aus verschiedenen Farben, so kann bei einer und derselben Beleuchtung dennoch jede einzelne Figur eine Färbung für sich haben; aber auf diesem Standpunkte findet sich noch mancherlei Unvollkommenheit, denn die Gegenstände wirken in einer gewissen Nähe gegenseitig auf einander in Färbung und Lichtverhältnissen, dies nennt man ihre Reflexe, und diese in der Verschmelzung aller Farben bildet das Helldunkel. Ist jede Färbung nur für sich, als von dem isolirten Gegenstande hergenommen, so wird sich eine Unvollkommenheit darin finden, wenngleich nur für ein geübtes Auge. Eine Vergleichung verschiedener Bilder führt hier noch bestimmter auf die Erkennung dieses Unterschiedes.

Dies sind also die verschiedenen Stufen von dem ersten Anfange der Darstellung an bis zu der vollendeten Nachbildung der Wahrheit des Sehens in freier Productivität. Wenn ich hier Nachbildung sage, so könnte es leicht scheinen, als ob doch wenigstens für dieses Gebiet die Formel geltend wäre, daß die Kunst Nachbildung der Natur sei; es ist aber hier nicht von einer Nachbildung der Natur die Rede, sondern von einer vollkommenen Gleichheit des von Innen heraus entstehenden Sehens, und des Sehens nach Außen, was nicht Nachahmung eines Gegenstandes ist, sondern Darstellung des Sinnes; vielmehr wäre die Nachbildung der Natur da, wo man von diesem Verhältniß des wahren Sehens abstrahirte; und es wäre diese Nachahmung gerade auf jener unvollkommenen Stufe um so größer, weil da der Gegenstand für sich hingestellt wird, wie er noch in der Wirklichkeit ist; dagegen ist die Zusammenstellung der Gegenstände, — was rein Werk des Auges ist, — mit darzustellen, erst Kunst.

Es ist hier die Frage, ist alles dieses von den ersten Anfängen an auch wirklich Kunst, oder, wenn wir diese Gegensätze betrachten zwischen der einfachen Linearzeichnung der Umrisse und dem vollendeten Gemälde, müssen wir da nicht sagen, daß das eine Ende außerhalb der Kunst liege. Diese Negation wurde bereits zugegeben, wo das andere Element, die Beleuchtung, vollkommen Null ist, dieses fängt aber schon an mit der Perspective. So wie die Figur auf einem Grunde steht, der selbst begrenzt erscheint, so wird dieser Umriß zu dem Umriß der Figur einen perspectivischen Gegensatz bilden, damit haben wir also einen wirklichen Anfang der Kunst. Wenn wir aber die Frage so stellen, wird wohl, wenn wir uns die ganze Kunst in ihrer Vollständigkeit denken, ein Künstler noch solche Zeichnungen hervorbringen, so folgt, wenn er es thut, so wird er es nicht thun als Künstler, sondern entweder als Lehrmittel es anwendend, oder als Vorarbeit und Studium für sich selbst, aber die Selbstständigkeit des Products, das für sich Kunstwerk sein will, wird aufhören. Dies wird jedoch eigentlich schon aufhören müssen, sobald die Willkühr aufhört, die Umrisse als selbstständige Linien darzustellen, und jede Stufe, die die Willkühr entfernt, ist eine Annäherung an die Vollkommenheit der Kunst, und jedes Aufheben der Willkühr führt zugleich dahin, daß man frühere Formen dann nicht mehr als Vollkommenheit der Kunst ansieht und als eigentliches Kunstwerk aufstellen kann. Wenn ein Maler sich eine Vorarbeit macht für ein Gemälde, so kann es wohl sein, daß er mit einem Linearumrisse anfängt, aber nicht mit einem solchen, welcher noch außerhalb der Grenzen der Kunst liegt, sondern er fängt gewiß immer mit dem an, was, wenn auch noch am unvollkommensten, doch schon innerhalb der Kunst liegt. In dem, was man Skizze nennt, ist die Willkühr in den Linearumrissen schon entfernt, und da werden alle wesentlichen Beleuchtungsverhältnisse schon angegeben sein, wenn auch nur in einfacher Färbung. Dann aber kann der Künstler auch schon Farben-

skizzen entwerfen, um zu sehen, ob es seinem innern Urbilde entspricht, und doch ist alles dies nicht das Gemälde selbst, und jedes geübte Auge wird beides wohl zu unterscheiden wissen. Alle diese Stufen stellen nicht nur verschiedene Perioden der Kunst in ihrer Entwikkelung dar, sondern auch die verschiedenen Stufen, durch welche sich ein jedes Kunstwerk von Innen heraus entwikkelt; ob es an demselben Stoff geschieht, oder in verschiedenen Wiederholungen, ist für die Sache selbst völlig gleich. Im leztern Falle werden viele solche Producte entstehen, die immer noch des Aufbewahrens werth sind; im erstern wird alles, was Vorarbeit war, in der Einheit des vollkommenen Kunstwerkes verschwinden.

Ziehen wir nun hier das Resultat des Gesagten, so ist das Eigenthümliche der Malerei dieses in dem allgemeinen Gebiete der bildenden Kunst, daß die innerlich gebildete Gestalt sich nun entwikkeln und auf solche Weise dargestellt werden soll zugleich mit ihren Beleuchtungsverhältnissen, so wie wir in diesem Sinne diese Kunst als die ganz freie Thätigkeit des Gesichtssinnes aufgestellt haben, die nun äußerlich wird durch ein Nachbild des innerlich Gesehenen; daraus folgt, daß das eigentliche Motiv des Künstlers, d. h. das, wodurch er überhaupt künstlerische Natur hat, als das besondere, wodurch ein solcher ein Maler wird, nur diese wechselseitige Beziehung ist der Gestalten und des Lichtes; ein anderes Motiv dürfen wir ihm nicht unterlegen. Dadurch wird nun aber auch das früher schon Angedeutete erst vollkommen klar, daß nämlich das Princip der Malerei durchaus nicht in irgend einem Ethos liege, d. h. daß man nicht sagen könne, es werde einer ein Maler, um gewisse Gegenstände, die das Gemüth auf bestimmte Weise bewegen sollen, zur Darstellung zu bringen. Was ich hier negire, das werde ich ebenso für alle einzelnen Künste negiren, aber nur, um es für alle ins Gesammt geltend zu machen; niemals jedoch muß man daraus das Specifische erklären wollen; allein eben deswegen, weil das Specifische

nicht daraus erklärt werden kann, liegt auch der richtige Maaßstab für die Schäzung des Künstlers gar nicht darin. Ob der Maler Gegenstände des größten Ernstes behandelt oder solche, welche für uns gar keine Wahrheit mehr haben, z. B. mythologische, ist völlig gleich und macht gar keinen Unterschied in dem Werthe des Kunstwerkes selbst. Ja, wenn ein Kunstwerk für irgend einen Effect gemacht wäre, so wäre dies schon ganz gegen die Kunst, sei nun der Effect leichtfertiger Art, oder voll religiösen Ernstes; damit ist aber gar nicht vertheidigt, daß ein lasciver Effect gesucht wird, denn dieser entehrt die Kunst. Frei von allem Streben nach Effect vielmehr ist das Wesen der Malerei Darstellung der Gestalten in den Verhältnissen des Lichtes, und dadurch nur soll die Erfindung bestimmt werden.

Dies führt uns auf einen andern Gegenstand, welcher sich freilich mehr auf eine bestimmte Gattung der Malerei zu beziehen scheint, aber doch eigentlich allgemeiner Art ist; es finden sich nämlich sehr häufig Fälle, ja es ist überwiegend, daß die Erfindung des Künstlers nicht ganz frei ist; indem die Gemälde sehr häufig bei dem Künstler bestellt werden, so verlangt der eine z. B. eine heilige Familie, ein anderer eine Scene der vaterländischen Geschichte, ja sogar die eine oder die andere ganz bestimmte Scene u. s. f., da ist also der Künstler gebunden. So wie nun der Künstler den Gegenstand für einen materischen erkennt, so macht er keine Einwendung dagegen. Die, welche aber so den Künstler binden, beabsichtigen immer die Wirkung eines bestimmten Gegenstandes; dies ist jedoch nicht Sache des Künstlers, sondern die Aufgabe ist die, den Gegenstand, der ihm gewisse Figuren und Localität vorschreibt, so zu behandeln, daß die Einheit und Vollständigkeit der Kunstelemente in der Zusammenstellung der Gestalten und Lichtverhältnisse erscheine, und nur dies ist die eigentliche Kunstaufgabe. Ob man sich selbst einen Gegenstand dazu ausdenkt, oder ein anderer ihn angiebt, dies ist völlig gleichgültig. Die Künstler selbst sehen nie den ethischen

Gegenstand als ein Motiv des Künstlers an, d. h. als denjenigen Punkt, wodurch sich die Einheit des Kunstwerkes bestimmt, sondern sie sehen dafür nur immer solche an, die ein bestimmtes Princip für die Zusammenstellung der Figuren und ihrer Beleuchtung enthalten. Dies ist die eigentlich malerische Erfindung, nicht der Gegenstand, daher kann es gleichgültig sein, ob derselbe dem Künstler aufgegeben wird, oder sein eigenes Werk ist. Von den größten Meistern giebt es Werke, die, wenn man auf den Gegenstand sieht, gar keine Einheit haben, aber wenn nur die Einheit im Zusammensein der beiden Hauptmomente der Malerei da ist, so macht man sich nichts daraus. Wenn auf einem Gemälde, welches einzelne Figuren darstellt, wie etwa eine heilige Familie, die Personen mit abgebildet werden, welche das Gemälde verfertigen lassen, so hat offenbar das Gemälde, auf den Gegenstand bezogen, gar keine Einheit, aber niemand sagt deswegen, das Gemälde sei von untergeordneter Vollkommenheit. Ebenso behandeln nicht selten Meister, wie wir dies in so manchen Schulen finden, Gegenstände des gemeinen Lebens, die doch keinen moralischen Werth haben, und es thut dies dem Gemälde keinen Abbruch, da, wie wir sahen, es nicht mit der Kunst zusammenhängt, ob der Gegenstand einen bestimmten ethischen Eindrukk macht, oder nicht. Was aber hier von jeder einzelnen Kunst abgewiesen wurde, das haben wir jedoch für alle gelten lassen, und dies bedarf einer Erläuterung. Fragen wir nämlich, wodurch ist die Richtung auf freie Productivität selbst bestimmt, so ergiebt sich allerdings, diese Richtung als eine Thätigkeit in dem einzelnen Menschen soll zusammenhängen mit der Einheit des menschlichen Lebens und Wesens; wenn nun jemand lauter Gegenstände behandelt von geringfügiger Art, so giebt dieser seiner freien Productivität eine solche Richtung, von der man wünschen möchte, daß er eine andere genommen hätte; aber dies ist eine moralische Beurtheilung der Person, nicht des Werkes in seinem Kunstwerth. Ebenso, wenn einer Gemälde sammelt, aber

nicht solche, welche gemeine Gegenstände behandeln, so ist uns dieser lieber, als ein anderer, welchem dies gleichgültig ist, und dies ist auch eine moralische Beurtheilung der Person. Wenn wir aber einen solchen Sammler von Kunstwerken als den eigentlichen Erhalter der Kunst ansehen, so müssen wir doch auch wieder demselben die größte Unpartheilichkeit wünschen, damit keine Gattung der Kunst untergehe.

Wenn wir nun das Ganze, was wir bis jezt in verschiedenen Reihen dargestellt haben, in die am meisten verschiedenen Gruppen sondern wollen, so sind es diese drei, — die Historienmalerei, die Landschaftsmalerei und die architectonische Malerei. Die Characterisirung derselben läßt sich auf zweifache Weise vollziehen, nämlich dem Gegenstande und dem Character der Kunst nach. In der Historienmalerei ist die menschliche Gestalt als Gegenstand die Hauptsache, in der Landschaftsmalerei ist es die Vegetation, und was damit zusammenhängt, in der architectonischen Malerei sind es die größeren menschlichen Werke. Wenn wir diese Gattungen der Malerei nun ihrem Kunstcharacter nach unterscheiden, so tritt da das Verhältniß derselben zu den andern Künsten und zu dem Kunstgebiete überhaupt hervor. Die architectonische Malerei hat die meiste Aehnlichkeit mit dem Mechanischen, weil sie meist in geraden Linien arbeitet, und den geometrischen Constructionen unterworfen ist. Die Landschaftsmalerei sezt bei dem Künstler voraus eine überwiegende Richtung auf die Natur, in sofern sie hier durch das, was sich dem Auge in einer bestimmten Begrenzung darbietet, einen besondern Eindrukk hervorbringt. Fragen wir näher nach diesem Eindrukk, den die wirkliche Landschaft macht, so werden wir hier auf eine gewisse Analogie mit dem musikalischen Eindrukk zurükkkommen. Man kann sagen, es sind gewisse Bewegungen des Selbstbewußtseins dem Ton und Character nach, welche durch diese Natureindrükke hervorgerufen werden. Dies ist keineswegs ein Widerspruch gegen das früher Gesagte, daß das Ethische nicht könne als das Motiv des Künstlers an-

gesehen werden, denn der Werth der Landschaft als Kunstwerk bestimmt sich nicht darnach, wie stark und allgemein dieser Eindrukk sei, denn es giebt Musterwerke in diesem Gebiete, bei denen er ein Minimum ist, und er macht sich erst bemerklich, wo Gegensäze in der Natur bedeutender hervortreten. Aber was in keiner Landschaft fehlen kann und diesen unmittelbaren Eindrukk auf die Bewegungen des Selbstbewußtseins hervorruft, sind eben die Lichtverhältnisse. Wenn in dieser Beziehung eine Landschaft nicht einen bestimmten Character ausspricht, in welchem sich ein bestimmter Ton zu erkennen giebt, so ist sie fehlerhaft. Dieser bestimmte Character tritt hervor durch die Tageszeit; die Morgenbeleuchtung ist eine andere, als die des Abends, und von da bis zum allmäligen Dunkel der Nacht und bis zu der Annäherung an die Mitternacht muß diese Differenz erkannt werden. Eben dieses Hineinversezтwerden in ein solches bestimmtes Verhältniß der Natur, welches zugleich ein bestimmter Lebensmoment ist, dies ist der unter allen Umständen gleich in diesem Sinne genommene musikalische Character, den die Landschaft haben muß. Das andere, was von den Naturgegenständen hergenommen ist, ist jenes zufällige, was bis auf ein Minimum verschwinden kann. Große Felsmassen, Wasserfälle und dergl. geben den Eindrukk einer großen Naturkraft, wohlangebaute Gegenden geben diesen Eindrukk gar nicht, sondern den, welcher die Herrschaft des Menschen über die Natur bezeichnet; dies begegnet uns aber im Leben beständig. Ein solches Maximum oder Minimum macht aber durchaus keinen Unterschied in dem Werthe des Gemäldes; und wenngleich es Landschaftsmaler giebt, die das eine oder das andere wählen, so ist dies doch nichts anderes, als die Wirkung des Nationalen und Persönlichen auf ihre Kunstrichtung. Denken wir uns eine sehr belebte Landschaft mit vielen Menschen, und dagegen eine andere, die entweder einen wüsten Strand oder die See darstellt, oder die innern Tiefen eines Gebirges, so sind dies sehr bestimmte Gegen-

säze, aber doch hat keines Einfluß auf den Werth des Gemäldes. Es manifestirt wohl den Character des Künstlers und es bezeichnet den Einfluß seiner Subjectivität, aber der Kunstwerth wird dadurch nicht entschieden, sondern dieser beruht immer nur auf der Art, wie die beiden Elemente der Kunst in ihrer Einheit und ihrem Zusammensein zugleich die vollkommene Richtigkeit darstellen.

Wenn wir nun ebenso ganz im Allgemeinen die Historienmalerei characterisiren, so hat diese, in ihren größten Werken betrachtet, offenbar Verwandtschaft mit dem Mimischen. Stellt der Maler eine Gruppe von menschlichen Gestalten in einer bestimmten Handlung dar, so verlangt man allerdings die Richtigkeit des Mimischen. Unter den vorkommenden Gestalten giebt es auch solche, die sich theils durch einen traditionellen physiognomischen Character, theils durch willkührliche Attribute als bestimmte Personen zu erkennen geben; aber da braucht sie der Künstler nicht zu beidem, auch ist es nicht hinlänglich, um die Handlung zu erklären. Das Bild darf nun eigentlich keine Ueberschrift haben, sonst giebt es sich selbst als mangelhaft, oder als sei es seines Publikums nicht sicher, daß es das Bild richtig erkenne. Es soll aber das Bild aus sich erkannt werden, daher muß in den Bewegungen und Verhältnissen der Figuren eine solche Bezeichnung stattfinden, daß das Ganze und die Wesentlichkeit der Handlung erkannt werden kann. Ist der bildende Künstler nun überhaupt immer in der durch sein ganzes Leben hindurchgehenden Thätigkeit des Gestaltenbildens begriffen, so sind dies, was hier das allgemeine ist, bei dem Maler insbesondere die Naturbilder, die er so auffaßt und producirt, dagegen bei dem Historienmaler sind es die menschlichen Gestalten, die er auf diese Weise hervorbringt, um den Typus des Menschen in allen verschiedenen Formen zu realisiren, aber indem dies durch Zusammenstellung zu einer Handlung geschehen soll, so muß sich auch die Beweglichkeit der menschlichen Gestalt in Verhältniß

zu dem geistigen Impulse in ihr darstellen. Dazu gehört nun Beobachtung; also müssen sich ihm die Gestalten erzeugen auch mit Beziehung auf die ethischen Verschiedenheiten. Aber keineswegs ist dies so zu verstehen, daß man sagen müßte, es sollten sich in ihm nur große und würdige ethische Momente gestalten, denn es ist ja überhaupt das menschliche Leben in seiner Gestaltung, was sich ihm in seiner Totalität entwikkeln soll, und es kann gar nicht fehlen, wenn eine Einseitigkeit in der Productivität des Künstlers in dieser Hinsicht stattfindet, daß dadurch eine gewisse Trokkenheit in seine Darstellung kommt, während umgekehrt jenes Leben der ganzen Totalität der menschlichen Erscheinung in ihm, und nur dies allein ihm die rechte Beweglichkeit und Lebendigkeit der Production erst zu geben vermag. Nun finden wir in dem Künstler selbst eine zwiefache Richtung sich darthuend, in einigen nach der Universalität zu, in andern nach dem Specialisiren. Es giebt Maler, die in allen Gattungen arbeiten, entweder nach einander oder zugleich; andere halten sich nur an eine Gattung, und dann gewöhnlich arbeiten sie nur in einem besondern Gebiete derselben. Wenn wir diese mit einander vergleichen, so sind wir sehr geneigt zu urtheilen, daß die Richtung auf das Specialisiren mit einer größern technischen Virtuosität verbunden sein müsse, wenn sie sich rechtfertigen soll, und daß die Richtung auf das Universalisiren sich nur rechtfertigen könne durch einen Reichthum geistreicher Erfindungen auf allen diesen Gebieten; indem man es so denkt, daß das eine das andere begrenzt. Das Erfinden nämlich ist nichts anderes, als die innere Productivität im Gestaltenbilden, das innere Sehen von Gestalten, die hier der Künstler erzeugt, aber wir haben zugleich gesagt, daß nur diejenigen, welche der Idee der Kunst recht gemäß sind, so beharrlich wären, daß sie heraustreten wollten, und das Bewußtsein davon, welches sich dann fixirt, ist der eigentliche Conceptionspunkt, wovon die weitere Ausführung des Bildes ausgeht. Je mannigfaltiger nun die Arbeiten

des Künstlers sind, desto mehr sezen sie eine solche innere Productivität voraus, aber auch die äußere Thätigkeit, die in der Ausführung begriffen ist, sezt eine große Uebung voraus, wenn sie zur Virtuosität gebracht werden soll, und dieses erfordert dann wieder großen Zeitaufwand. Nun ist die Beschäftigung des Künstlers mit der innern Darstellung eine so dominirende, daß während derselben schwerlich immer Productionen entstehen, die zur Lebendigkeit kommen, wenngleich allerdings die lange Beschäftigung mit diesen Gestalten in ihm selbst befruchtend zurükkwirkt. Aber je mehr Fleiß und Zeit einer auf die äußere Darstellung verwendet, was eigentlich nur der zweite Act ist, und je mehr er darauf seine ganze Aufmerksamkeit wendet, um desto mehr muß die wirkliche Erfindungskraft in ihren Aeußerungen zurükktreten, indem beides sich begrenzt. Je mehr nun einer in verschiedenen Gattungen erfindet, um desto mehr sezen wir voraus, daß in allen diesen verschiedenen Gattungen solche Conceptionspunkte da sind, und mit ihnen eine mannigfache Production vorausgegangen ist als natürliche Vorübung, aber desto weniger Zeit wird auf die äußere Darstellung verwandt werden können, und desto mehr machen wir uns daher auch im Voraus darauf gefaßt, einem solchen Künstler etwas nachsehen zu müssen in Beziehung auf die technische Virtuosität. Aber dann muß auch die Erfindung als etwas Ausgewähltes in der Kunst sich bewähren, d. h. sie muß eine geistvolle Conception sein. — Wenn wir hiervon ausgehen und auf das zurükkkommen, was schon früher bemerkt, nämlich die äußere Darstellung nur als einen secundairen Act zu betrachten, so folgt daraus, daß es wünschenswerth wäre, daß der Künstler beständig im Erfinden bliebe, und diesen zweiten Act der Darstellung andern überlassen könnte. Von der Sculptur haben wir dies schon in dem allgemeinen Theile zugegeben, in der Architectur ist dies ganz unerläßlich, denn die Ausführung ist da ganz mechanisch; und fragen wir nun, wie es sich mit der Malerei verhält, so müssen wir hier

offenbar etwas ähnliches zugeben und sagen: der Künstler braucht nur die Umrisse seines Bildes zu entwerfen, was die Gestalt giebt, und von den Beleuchtungsverhältnissen, was zu der Perspective gehört, aber nur als Andeutung; dann skizzire er dasselbe und gebe zugleich dabei die Stärke des Farbentones an, überlasse aber nun das Uebrige der Ausführung andern, und gebe nur zulezt dem Bilde die Vollendung in der Hinzufügung der Harmonie. Dann hat es der Maler gemacht, wie der Bildhauer. Zu diesem leztern nun gehört die Virtuosität in der Ausführung ebenso, wie das andere; denn zum Ende sieht man die Hülfsarbeit nicht, sondern nur die lezten Pinselstriche und die lezte Hand, welche die der Meister sein muß. Die Virtuosität muß also auch hier der Künstler haben, braucht aber nicht die ganze Zeit daran zu sezen, die auf die gesammte Succession in den Arbeiten verwandt werden muß. Dies finden wir auch in der Geschichte der Malerei, da wissen wir, daß es so gegangen ist und noch heute so geht. Der Meister macht die Skizze des Ganzen, der Schüler malt, und der Meister giebt wieder die lezte Vollendung; nur freilich ist der Unterschied in Vergleich der Sculptur, daß dort das meiste von mechanischen Hülfsarbeitern gemacht werden kann, welche niemals selbst die Kunst erreichen, bei der Malerei aber ist die Hülfsarbeit immer schon künstlerisch; daher sind es hier die Schüler, die, sich dabei zugleich als werdende Künstler übend, dem Meister die Zeit ersparen. Daraus erklärt sich die große Productivität, die vielen Meistern in dieser Kunst zukommt, so daß man sagen müßte, es wäre nicht möglich, daß dies alles ihre Werke sein könnten, wenn sie nicht durch ein solches Zusammenwirken entstanden wären.

Wenn wir die Historienmalerei in ihrem ganzen Umfange betrachten, so müssen wir auch das Portrait dazuziehn, ebenso wie das, was man heut zu Tage die Genre-Malerei nennt. Die Unterscheidung dieser leztern von der eigentlichen Historienmalerei ist nicht ohne Schwierigkeit, und erscheint als etwas

Willkührliches. Man denkt sich nämlich die Sache so: Ein historisches Bild ist ein bestimmter Moment, der wirklich sein kann, oder poetisch, aber als bestimmter Moment seinen Ort hat; dagegen unter Genre-Malerei versteht man die Darstellung einer allgemeinen Handlung in einem unbestimmten Falle. So ist z. B. die Schlacht Constantins eine geschichtliche Thatsache, aber es lassen sich ebenso ähnliche Gegenstände aus dem befreiten Jerusalem oder aus andern Gedichten denken, welche sich zu der Darstellung eignen. Nun aber kann ein Bild weiter nichts, als ein Gefecht überhaupt darstellen wollen, es macht also nicht den Anspruch, eine bestimmte Thatsache zu sein, sondern nur im Allgemeinen dieses Verhältniß der Thätigkeit darzustellen. Fragen wir daher, ob dies wirklich eine bestimmte Unterscheidung ist, so müssen wir dies verneinen; die besondere Thatsache ist ja niemals so bestimmt beschrieben oder gedichtet, daß nicht doch der Maler sie auf sehr verschiedene Weise darstellen könnte, und es verhält sich also doch die Darstellung zu dem Dargestellten, wie das Einzelne zu einem Allgemeinen. Die Aufgabe ist freilich in einem gewissen Grade eine bestimmtere, aber dies ist bei der Genre-Malerei auch der Fall; denn wie könnte man ein Gefecht darstellen, ohne zugleich den Character der Zeit und der Nation mit darzustellen. Dieser Unterschied ist also nur ein gradweiser. Demungeachtet werden wenige Fälle sein, wo man nicht sogleich bei dem ersten Anblikk unterschiede, ob dies ein historisches Bild oder ein Genre-Bild sein soll; aber es giebt doch auch solche Fälle; und wenn wir bei der Darstellung poetischer Elemente stehen bleiben, so können diese so gehalten sein, daß der eine es für einen bestimmten poetischen Moment erkennt, der andere für einen allgemeinen; so könnte z. B. das neuerlich erschienene Lessingsche Bild von Bürgers Leonore, wer den poetischen Moment nicht kennt, für ein Genrebild halten; und es liegt so der Unterschied nicht in ihm, was die Bezeichnung des Genrebildes angeht, sondern in etwas anderem. Auf Seiten der Landschaftsmalerei ist

diese Unterscheidung zwischen dem wirklich Gegebenen und Allgemeinen noch schwankender. Eine gegebene wirkliche Landschaft ist allerdings ebenso ein bestimmter geographischer Punkt, wie jenes wirkliche Moment ein historischer Punkt ist, allein die Trennung in der Darstellung zwischen einem bestimmten geographischen Moment und einer bloß allgemeinen, frei erdachten Landschaft ist oft sehr schwierig. Indeß niemand macht diesen Unterschied zwischen einer solchen Landschaft, die eine wirkliche Gegend darstellt, und einer erfundenen; und da sich so dieser Gegensaz nur einseitig geltend macht, so ist er mithin auch unwesentlich.

Es ist hier jedoch eine andere Frage zu betrachten, die gleichfalls nicht sehr erheblich zu sein scheint, und die schon in einer andern Kunst berükksichtigt ward, wo das Gegentheil aufgestellt worden ist, in Betreff der Dimensionen nämlich, die bei der Architectur zur Sprache kamen; wo einige das Gothische verwarfen, weil der gothische Stil große Dimensionen verlange, die Kunst aber davon abstrahire. Hier dagegen in der Malerei ist es eine allgemeine Bemerkung, daß nie ein Genrebild sich zu solchen Dimensionen erhebt, wie ein historisches Bild. Keineswegs will ich diesen Unterschied sezen, denn damit würde ich jene Bemerkung, die doch eine innere Wahrheit hat, ganz aufheben. Aber fragt man empirisch, ob die Genrebilder, seit sie bestehen, jemals große Dimensionen gehabt, so muß man dies verneinen. Es liegt aber dahinter noch etwas anderes, nämlich die Bestimmtheit eines Gemäldes hängt allerdings mit seinen Dimensionen zusammen. Ein Gemälde, welches unmittelbar bestimmt ist, in dem öffentlichen Leben einen Raum einzunehmen, sei es das religiöse oder politische, muß größere Dimensionen an sich haben; denn es kann nicht so beschaffen sein, daß es nur in der Nähe betrachtet werden kann; denn es soll von vielen zugleich ins Auge gefaßt werden können, und dabei das Einzelne doch unterscheidbar bleiben. Für die Bestimmtheit des öffentlichen Lebens aber ist durchaus der historische Moment das eigentlich

Postulirte, alles andere wäre nur von einer untergeordneten Bedeutsamkeit in dieser Beziehung; dies ist auch die Art des Zusammenwirkens, wozu sich hier die verschiedenen Künste vereinigen, daß dadurch die Vergangenheit in die Gegenwart hineingetragen wird. Das Genrebild kann aber nie Darstellung für das öffentliche Leben sein, eben weil es nicht einen bestimmten Moment darstellt, es ist immer von seinem ersten Anfange an ein Privatbild. Dieser Unterschied hat nun auch auf die Dimension einen besondern Einfluß, aber nur nach der einen Seite hin, nicht aber auch nach der andern. Denn so wie wir uns das religiöse Leben denken, so läßt sich hier kein wesentlicher Unterschied machen zwischen häuslichem und öffentlichem Gottesdienst in Beziehung auf die Kunst. Da sind also die Verhältnisse dieselben, aber die Localität ist verschieden, bei dem häuslichen Gottesdienst sind die Dimensionen klein, deshalb müssen auch hier im Verhältniß der Gebäude die Gemälde es sein, die sich darauf beziehen. Ja auch der Einzelne kann solche Kunstwerke auf sich beziehen, aber auch sie sollen sich doch auch im Verhältniß zeigen zu den Räumen, welche er bewohnt. Daher sind nun historische Gemälde in allen Dimensionen möglich, aber ein Genrebild von der Dimension eines großen historischen Bildes in öffentlichen Räumen wäre unverhältnißmäßig und mithin unpassend. Fassen wir nun beides zusammen, so haben wir hier das Characteristische, das Genrebild ist die Zusammenstellung einer menschlichen Handlung ohne einen bestimmten Moment; und damit hängt ebenso wesentlich zusammen, ein historisches Gemälde kann nur bestehen aus den wenigen Figuren, welche die eigentliche Handlung bilden. Nun giebt es viele Handlungen, die mehrere Figuren zulassen, diese müssen aber in dem Hintergrund stehen. In dem ersten Fall müssen die Hauptfiguren das Gemälde ausfüllen, bis auf das wenige, was dem Beiwerk gewidmet ist, würde dieses dagegen zu sehr herausgehoben, so träte das Geschichtliche zurück. Im zweiten Fall dagegen, wo das

Gemälde eine große Masse darzustellen hat, verlangt es auch größern Umfang, und es entsteht ein Gegensaz zwischen den Hauptfiguren und der Masse, und dieser Gegensaz ist immer vorhanden, wenn ein historisches Bild eine größere Menge von Menschen umfaßt; dies liegt in der Natur des historischen Moments, nur in wenigen sind die darzustellenden Motive, in der Masse dagegen sind diejenigen, welche von den Motiven in Bewegung gesezt werden, und so nur die Stärke des Motivs bezeichnen. Wenn wir uns ein Genrebild, z. B. ein Gefecht vorstellen, welches in der Form eines allgemeinen Scharmüzels in Gruppen vertheilt ist, so wird dies den Gegensaz von Vorder-, Mittel- und Hintergrund nothwendig haben müssen. Einige können bestimmter hervortreten, aber dies ist nur eine stärkere Sonderung des Vorder- und Hintergrundes. Nimmt aber das Genrebild den Character an, daß einige Figuren zu einer bestimmten Handlung zusammentreten, so ist man gleich versucht, dies auch für einen bestimmten Moment anzusehen, und so das Ganze für ein historisches Bild zu halten. In andern Fällen wird uns dies gar nicht auffallen, sondern wir werden den allgemeinen Character, daß es nur eine Darstellung eines allgemeinen Verhältnisses sein soll, sogleich anerkennen; und es gehört dies daher mit zu dem Character dieser Gattung, daß der Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenfiguren darin zurükktritt, weil dies den Beschauer mißleiten würde; und da sie nur für das Privatleben bestimmt sind, so tragen sie, wie gesagt, nicht so große Dimensionen an sich, und in diesem beiden liegt der Character derselben. Indem nun das Genrebild vom Anfange an für das Privatleben bestimmt ist, so versirt es auch wesentlich in der Darstellung von dergleichen menschlichen Gestalten; und nun sehen wir auch, warum ein solcher Gegensaz in der Landschaftsmalerei gar nicht sein kann; denn da sie es gar nicht mit dem öffentlichen Leben zu thun hat, so ist auch ein solcher Gegensaz nicht in ihr enthalten, weil sie nicht Handlungen darstellt,

und die Differenz der Behandlung gar nicht einen solchen Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenfiguren hervorbringt. Materiell angesehen, kann man zwar eine ähnliche Differenz finden, aber sie wird sich doch nirgends ebenso hervorheben, deswegen, weil der Gegenstand keine Beziehung auf den Gegensaz des öffentlichen und Privatlebens hat.

Dies bietet nun den Uebergang zu noch zwei verschiedenen Betrachtungen, welche die Malerei überhaupt betreffen, nämlich 1) über das Verhältniß der Dimensionen zu dem eigentlichen Gebiete der Kunst, und 2) über das Verhältniß der beiden Stilarten, die wir in den andern Künsten von einander unterschieden haben, den gebundenen oder strengen, und den mehr leichten oder geselligen Stil, in ihrer Anwendung auf die Malerei. — Was nun das erste betrifft, so ist schon bemerkt, namenlich bei der Entwikkelung des Ueberganges von der Architectur zur Malerei, daß das Colossale in der bildenden Kunst die natürlichen Verhältnisse der Dimensionen verschiebe, indem dabei eine wesentliche Rükksicht genommen werden muß auf die Differenz des Entfernteren und Näheren, so daß das Werk bei geändertem Maaßstabe nicht mehr dasselbe sein würde, und daß es deshalb nicht mehr eigentlich in das Gebiet der Kunst gehöre, weil man sonst auf eine Täuschung ausgehen müsse. So haben wir also eine gewisse Dimension aus dem eigentlichen Gebiete der Kunst ausgeschlossen. Es fragt sich nun, wie es sich mit dem Entgegengesezten verhält. Von dem grünen Gewölbe in Dresden wird erzählt, daß daselbst auf einem Kirschkern eine wer weiß wie große Menge menschlicher Gesichter abgebildet seien, diese müssen durch die Lupe betrachtet werden, aber so vortrefflich sie auch sein mögen, so sind sie doch nur ein mechanisches Kunststükk, nicht ein Kunstwerk, eine Epideixis mechanischer Virtuosität, dieselben Bewegungen mit der Hand, die das Größere bilden, in demselben Verhältniß im Kleinen durchzuführen, so daß dabei die menschliche Hand nur wie ein verlängerter Storchschnabel

anzusehen ist. Hier haben wir nun das andere Ende, und wie wir das Colassale ausschließen, wo Verschiebung der Verhältnisse der Schwäche des Sinnes zu Hülfe kommt, so schließen wir auch dieses unendlich Kleine aus, weil es durchaus nur eine mechanische Vollkommenheit in sich schließt. Gesezt auch, ein so unendlich Kleines wäre etwas eignes auch als Werk, und man könnte z. B. sagen, jene Gesichter wären nicht etwa Copien, noch auch Skizze oder Carricatur von bestimmten Personen, sondern solche Abbildungen, die, ordentlich ausgeführt, wahre Kunstwerke wären, so würde dies doch nicht unser Urtheil ändern, sondern es ist Thorheit, daß der Verfertiger die Kunst untergeordnet hat einer Richtung auf mechanische Epideixis. Hier fragt es sich aber, wie weit geht dies, und da scheint sich allerdings von diesem Endpunkt aus die Grenze zu verwischen; man kann sagen, die eigentlichen Endpunkte selbst liegen außerhalb des Kunstgebietes, aber wo dies aufhört und das eigentliche Kunstgebiet anfängt, scheint unbestimmbar. Es giebt eine Gattung in der Malerei, die man Miniaturmalerei nennt, diese ist freilich eine eigene technische Form, aber sie ist doch wesentlich an ein gewisses Minimum von Dimensionen gebunden. Fragen wir nun, soll man die Miniaturmalerei aus der Kunst ausschließen, so ist dies nicht wohl möglich, vielmehr ist es ein Grenzgebiet und man kann nur sagen, daß über diese Werke ein entgegengeseztes Urtheil zu fällen ist, indem sich einige als Kunstwerk ansehen lassen, andere nicht; wo der Totaleindrukk der der mechanischen Epideixis ist, da kann es nicht als ein Kunstwerk angesehen werden, wenn aber der Totaleindrukk der Kunst entsteht, und die Dimension nicht anders sein konnte, so wird es ein Kunstwerk sein. Im Gebiete der Sculptur findet man etwas ähnliches, wo man gar nicht zweifelt, es ein Kunstwerk zu nennen, dies sind die geschnittenen Steine, die ihrer Bestimmung nach an einen kleinen Umfang gebunden sind, und denkt man sie sich vergrößert, so haben sie doch durchaus wahren

Kunſtwerth, d. h. man ſagt, bloße Verkleinerung thut dem Kunſtwerth keinen Eintrag. Daſſelbe gilt auch von der Malerei, aber es muß ſich zugleich zeigen, daß die Kleinheit des Maaßſtabes nicht willkührlich iſt, ſondern eine beſtimmte Nothwendigkeit hat. Es giebt hier alſo ein Grenzgebiet, durch welches die Scheidung geht, aber daſſelbe iſt individuell. Gehen wir auf der entgegengeſezten Seite von dem Coloſſalen aus, ſo iſt folglich nicht alles, was den natürlichen Maaßſtab überſchreitet, außerhalb der Kunſt, aber auch vieles, was ſogar hinter dem natürlichen Maaßſtabe zurükkbleibt, kann eben ſo gut außerhalb der Kunſt fallen. Denken wir uns Giganten gemacht, welche doch weit über den natürlichen Maaßſtab hinausgehen, ſo müßte leicht eine Alteration der Verhältniſſe eintreten, was aber nicht der Fall iſt, wenn ſie ſo gemalt ſind, daß das Werk ſich auf einmal überſehen läßt. So haben wir hier ſolche coloſſale Gemälde, die wahre Kunſtwerke ſind, wogegen in dem Landſchaftlichen die Decorationen ausgeſchloſſen ſind, weil man weſentlich auf Täuſchung dabei ausgeht. — Wenn wir nun aber von dieſen Grenzen abſtrahiren, ſo finden wir doch einen bedeutenden Einfluß der Dimenſionen auf den Eindrukk, den ein Kunſtwerk macht, und es fragt ſich, iſt es vollſtändig erklärt durch das oben Geſagte, daß das, was ſich auf das öffentliche Leben bezieht, eine Dimenſion haben müſſe, die eine gewiſſe Ferne und gleichzeitige Betrachtung von vielen mithin aus verſchiedenen Standpunkten verträgt, und alles, was kleinere Dimenſionen hat, ſchon deswegen, weil es aus dem öffentlichen Leben herausgeht, einen andern Eindrukk mache. Wir können uns deſſen recht vergewiſſern, wenn wir alle andern Differenzen wegnehmen. Denken wir uns ein Gemälde aus der heiligen Geſchichte, wie dies ein Altarbild ſein kann, und daſſelbe in einem kleinen Maaßſtabe als Kabinetsſtükk ausgeführt, ſo werden wir das leztere gar nicht weniger ein Kunſtwerk nennen können, ja es kann es derſelbe Meiſter in beiden Dimenſionen gearbeitet und in beiden ſeine Kunſt bewieſen

haben, und dennoch werden wir uns eines verschiedenen Eindrukks nicht erwehren können. Aber es ist die Frage, ob diese Differenz im Kunsteindrukk liegt, oder in etwas anderem. Offenbar liegt es in etwas anderem hinzugekommenen, nämlich in dem Bewußtsein der verschiedenen Bestimmung, welches sich an die Dimension knüpft. Denn mit dem größeren Bilde denke ich mir zugleich seine Wirksamkeit, die es in seiner Bestimmung ausübt, so daß mein Eindrukk in diesem Falle andere Dimensionen bekommt, was den eigentlichen Kunstwerth nichts angeht; indem es auf die Idee des Kunstwerkes gar keinen Einfluß hat, ob hier in dem einen Falle die Dimensionen des öffentlichen Lebens, in dem andern die des Privatlebens eintreten. Denken wir uns die Dimensionen in einer gewissen Mitte, oder den Gegenstand so, daß er seiner Natur nach nicht füglich kann eine Stelle im öffentlichen Leben einnehmen, so verschwindet sogleich der Gegensaz, und wir sind dann nicht aufgefordert, das eine oder das andere zu denken, aber der Kunsteindrukk bleibt derselbe; und so können wir von der Mitte aus es uns recht anschaulich machen, wie nach beiden Seiten hin da erst andere Elemente dazu kommen, je nachdem die eine oder die andere Bestimmung hervortritt. So wie wir uns ein heiliges Gemälde denken, dessen Dimensionen nicht darauf hindeuten, ob es zum öffentlichen oder Privatgebrauch sei, da abstrahiren wir von diesem Gegensaze ganz, und es bleibt nur der Kunsteindrukk überhaupt; jenes Hinzukommende gehört also nicht zum unmittelbaren Kunsteindrukk. Denken wir uns ein Bild, welches die Juden in der babylonischen Gefangenschaft darstellt, so wird, wenn wir fragen, ob es ein Genre- oder historisches Bild sei, niemand daran zweifeln, daß es ein historisches Bild sei, obgleich hier nur ein bestimmter historischer Zustand, nicht aber ein einzelner bestimmter Moment vorgestellt ist. Der Gegenstand ist nun ein solcher, daß man sich nicht denkt, daß er für ein öffentliches religiöses Gebäude bestimmt sei, wie etwa für eine christliche Kirche, zu

welchem Zwekke er sich deshalb gar nicht qualificirt, weil ein solcher Zustand nicht in diesen Kreis eingeht; denn da kommen zwar viele alttestamentliche Stellen zur Darstellung, aber es müssen dann auch die Bilder ganz genau die alttestamentliche Geschichte wiedergeben. Der Gegensaz selbst hat jedoch auf die Beurtheilung des Bildes gar keinen Einfluß, und es ist unabhängig von den Verhältnissen der Dimension. So bringen also die Dimensionen, wenn man von den beiden Endpunkten abstrahirt, die außerhalb der Kunst fallen, — allerdings einen verschiedenen Eindrukk hervor, aber es ist nicht die Verschiedenheit des Kunsteindrukks, sondern dieselbe wird bestimmt durch ein anderes hinzukommendes Element.

Dieses Verhältniß der Dimensionen gilt aber nicht bloß von dem Colossalen und dem unendlich Kleinen nur dann, wenn man auf das Ganze sieht, sondern auch in den Beziehungen des Einzelnen. So wenn man auf manche niederländische Meisterwerke sieht, so sind da einzelne Theile, wie Haare u. s. w. in den Verhältnissen des unendlich Kleinen so gearbeitet, daß man sie nur durch die Lupe genau sehen kann, aber in diesem Falle sieht man wieder das Ganze nicht. Auch dies liegt außerhalb der Grenzen der Kunst, so daß man wohl sagen kann, daß solche Werke im übrigen ihren Kunstwerth behalten, allein in diesem einzelnen Bestandtheile ist ihr Kunstwerth gleich Null. Daraus sehen wir, wie sich die Sache gestaltet; nämlich es ist in dem Maler auch eine mechanische Virtuosität enthalten, dahin gehört die Führung des Pinsels, Färbung, so wie alles Technische zum Theil mechanische Virtuosität ist, dieses gehört zu dem Aeußern der Darstellung ganz nothwendig. Ist sie mangelhaft, so tadeln wir das Kunstwerk und sagen, die Erfindung kann vortrefflich sein, die Zeichnung auch, die Lichtverhältnisse können gut gehalten sein, aber die Ausführung ist schlecht. So muß also diese mechanische Virtuosität da sein, aber sich ganz und gar der Kunstbetrachtung unterordnen; will sie für sich Kunst sein, so

entsteht jene Epideiris, welche dem reinen Kunstprincip widerspricht. Nun aber müssen wir zweitens dies festhalten, was schon gesagt, daß der Eindrukk, den Gemälde machen, vermöge ihrer verschiedenen Dimensionen allerdings verschieden ist, wenngleich es nicht der eigentliche Kunsteindrukk ist. Man theilt sie im Allgemeinen so, daß man diejenigen Gemälde, welche ihrer Dimension nach für das Privatleben bestimmt sind, mit dem Ausdrukke Kabinetsstükke bezeichnet, und die andern, welche für öffentliche Gebäude bestimmt sind, Gallerieſtükke benennt, allein in dieser Beziehung ist der leztere Ausdrukk falsch, denn niemals kann wohl ein solches öffentliches Kunstwerk ursprünglich für eine Sammlung bestimmt sein, denn die Sammlung sezt erst die Kunst voraus. Eben so wenig kann man sagen, daß einer deshalb ein größerer Meister sei, weil er in jener größern Gattung gearbeitet hat, da ja der Kunstwerth ganz gleich ist; vielmehr muß er allein in der Vollkommenheit gesucht werden, in welcher jene beiden Elemente zu einem Ganzen vereinigt sind.

Werfen wir nun einen Blikk darauf, wie gewöhnlich über Kunstwerke der Art bei uns geurtheilt wird, so ist zu unterscheiden historische und Landschafts-Malerei. Bei der erstern ist es häufig der Fall, daß man sich überwiegend durch den Gegenstand bestimmen läßt; was sich daran anschließt, ist die Art und Weise, wie der Künstler ihn aufgefaßt hat, d. h. seine Auswahl für die äußere Darstellung, wobei man ihm ein ethisches Motiv unterlegt. Dieses ist aber dem Künstler eigentlich fremd, und wenn man davon ausgeht, so versteht man nicht bloß den eigentlichen Kunstwerth nicht, sondern man erklärt auch das andere, wobei man stehen bleibt, auf eine ganz falsche Weise. Das zweite analoge ist dann dieses, daß man das, was man Ausdrukk der Gestalt nennt, als den Gegenstand der Beurtheilung denkt. Dies ist jedoch nicht das eigentlich Malerische, sondern das Mimische, was allerdings dem Künstler, sofern er Historienmaler ist, noth-

wendig ist, allein man geht auch hier in ein anderes Gebiet über, und es verirrt sich so das erste auf das ethische, das zweite auf das mimische Gebiet. Es kann ein Künstler den Ausdruck auf gewisse Weise verfehlt haben, und der Tadel kann gerecht sein, daß sich die Gestalten nicht so bewegen, wie es der Character einer jeden erfordert, aber er trifft eigentlich nicht den Maler, sondern den Mimiker in dem Maler, und so kann man sagen, dieser construirt nicht richtig die Art, wie die Zustände des Selbstbewußtseins im äußern Ausdruck in Stellung und Bewegung vorkommen. Nun will ich nicht behaupten, daß einer könne ein vorzüglicher Historienmaler sein, wenn er dies ganz verfehlt, nur liegt der Fehler nicht gerade auf dem Gebiete der Malerei; und wenn das übrige vortrefflich ist, so können wir nur sagen, es ist schade, daß der Maler sich so in der Gattung vergriff. — Was nun das erste betrifft, so muß man bedenken, daß der Maler, und besonders der Historienmaler, in der Wahl seines Gegenstandes selten frei ist, indem dieser selten ganz sein eigenes Werk ist; wäre dies der Fall, so würde jenes eintreten, daß die Kunstwerke der Maler gar keinen andern Zusammenhang hätten, als innerhalb der Kunst, also für Sammlungen in Gallerien bestimmt wären. Aber wenn wir bedenken, wie es zugeht, so folgt, daß in einem gewissen Sinne ein Wort von Göthe wahr ist, was ich aber im Allgemeinen nicht möchte als Kunstbeurtheilung aufstellen, daß nämlich jedes Kunstproduct immer die Verzierung eines bestimmten Raumes sein müsse. Dies hat eine gewisse Wahrheit, nämlich ein Bildhauer wird allerdings mit seinen Statuen nicht ganz auf gleiche Weise verfahren, wenn dieselben bestimmt sind, ganz frei zu stehen oder in eine Nische aufgenommen zu werden, und derjenige, der sich in den Besiz eines solchen Kunstwerkes sezt, wird nach der Beschaffenheit desselben bestimmen, ob es besser sei, dasselbe im Freien aufzustellen oder nicht. Ebenso ist es gewiß, daß jedes Gemälde gedacht sein muß zu einem bestimmten Raum, aber dies liegt nicht unmittel-

bar in der Kunst, sondern wie möglicher Weise ein Kunstwerk entstehe. — Gehen wir aus von dem Allgemeinen, so muß der Künstler, der ein Maler sein will, das fortdauernde Bewußtsein in sich tragen, daß sich in ihm die Gestalten immer zugleich in Beziehung auf die Beleuchtungsverhältnisse bilden müssen. Nun hat diese innere Thätigkeit ihre sehr verschiedenen Grade, und nur wenn dieses innere Spiel zu einer gewissen Klarheit und Bestimmtheit kommt, entsteht ein Reiz, es äußerlich darzustellen. Ist der Künstler in günstiger Lage, so werden ihm solche Momente so häufig entstehen, daß er nicht im Stande ist, sie alle als Kunstwerk auszuführen, aber er wird sie wenigstens in Skizzen firiren, und so entsteht ihm eine Sammlung von Kunstproducten für eine weitere Ausführung. Sind ihm nun alle Skizzen, die er gemacht hat, gleich werth, so wird er sie doch nicht alle ausführen können wegen Mangels an Zeit, er muß also einen andern Bestimmungsgrund haben, und den findet er in dem öffentlichen Leben, oder in seiner Privatgeselligkeit. Vereinigen sich viele von seinen Freunden über gewisse Gegenstände seiner Skizzen, so wird er es vorziehen, diese auszuführen. Nun aber ist die Kunst zur Gesammtheit des öffentlichen Lebens zu verschiedenen Zeiten in ganz verschiedenem Verhältniß. Es giebt Uebergewicht der Impulse von der einen und der andern Seite; es giebt Zeiten, wo in dem öffentlichen Leben ein großer Drang ist in Beziehung auf die Kunst, welche dann ein Gegenstand der allgemeinen Liebe ist, entweder überhaupt oder in irgend einem ihrer besondern Zweige. So haben alle Künste eine gewisse Periode, wo sie das öffentliche Leben dominiren. Da entstehen dem Künstler seine Impulse aus der allgemeinen Richtung auf die Kunst; aber da sind die Gegenstände auf gewisse Weise schon selbst bestimmt, und in dem öffentlichen Leben ist die Kunstliebe niemals so rein, wie in dem Künstler selbst, sondern in Verbindung mit den vorherrschenden ethischen Momenten. Denken wir uns in die Zeit des Wiederentstehens dieser Kunst in

Italien und Deutschland, so war dies zugleich eine solche, wo das religiöse Element sehr vorherrschend war; da entstanden vielfach religiöse Forderungen an die Kunst, auf der einen Seite an die innern Bewegungen des religiösen Elements, auf der andern in den äußern Beziehungen desselben, worin es die übrigen Tendenzen des Lebens dominirte. Wenn wir nun fragen, ist es nothwendig und natürlich, daß die Künstler in demselben Verhältniß religiös waren, als sie religiöse Gegenstände behandelten, so folgt dies gar nicht daraus, sondern ihre Productivität wurde mit bestimmt durch die Richtung des öffentlichen Lebens, ohne daß dies gerade ihre individuelle Richtung zu sein brauchte, und die Impulse kamen auch von Außen zu solchen Werken. Es liegt in der Natur der Sache, daß wenn überwiegend religiöse Werke verlangt werden, auch die freie Productivität des Künstlers sich auf diesen Gegenstand wirft, indem er sonst nichts wirken würde, und nichts wäre für das öffentliche Leben. Das ethische Moment liegt also nicht in dem Künstler als solchem, sondern in der Zeit und dem öffentlichen Leben, und ist eben deswegen etwas ganz anderes als das Kunsturtheil; dies gilt von der entgegengesezten Seite ebenso, daher das Urtheil über den Gegenstand und das Urtheil über das Mimische von dem eigentlichen Gegenstande gesondert werden muß.

Wenn wir auf der andern Seite die Landschaftsmalerei sehen, so finden wir da die Kunst viel freier von andern mitwirkenden Motiven, denn da tritt ein solcher Gegensaz nicht ein, weil kein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Ethischen hierin liegt. Aber eben deshalb steht auch die Landschaftsmalerei gar nicht in demselben Verhältniß zu dem öffentlichen Leben, sondern ist da nur Nebensache; und wenn wir die Kunst aus diesem Gesichtspunkte betrachten, so wäre die Landschaftsmalerei nur Studium für die Geschichtsmalerei; dies wäre aber einseitig, weil die Kunst ebenso mit der Natur als mit der Sittlichkeit zusammenhängt. Betrachten wir die Landschaftsmalerei nun im

Verhältniß zu der Natur, so ist da eine große Abstufung auch in Beziehung auf einen ethischen Eindrukk, der aber mit dem öffentlichen Leben nichts gemein hat. Es ist schon oben gesagt, die Landschaft hat einen musikalischen Character; indem sie die Natur darstellt, so regt sie die Beziehungen des Menschen zu der Natur auf, und es wird ihm bei der Betrachtung einer solchen Landschaft ebenso zu Muthe, wie in solchen Naturumgebungen selbst. Nun ist allemal das Zusammensein des Menschen mit der Natur, wenn er keine besondere Beschäftigung dabei weiter hat, und mithin von der gebundenen Thätigkeit frei ist, eine Einladung zu dem freien innern Spiel seines Bewußtseins, indem er einerseits sich dem Eindrukk hingiebt und ihn auffaßt, und andererseits dieses solche innere Veränderungen in ihm hervorbringt, die dem Ton seines Inneren angemessen sind. Dieses ist bestimmt durch das Verhältniß der Naturgegenstände unter sich, und ebenso zu dem Menschen. Schaue ich von einem ruhigen Ort der Natur aus in eine sehr angebaute Gegend, so erhalte ich den Eindrukk von der Herrschaft des Menschen über die Natur, aber ich erblikke sie dann als Verschönerung, und es spiegelt sich darin der menschliche Geist ab. Habe ich dagegen solche Gegenden vor mir, wo die Gewalt des Menschen noch ein Minimum ist, so giebt dieses den Eindrukk von der Gewalt der Natur über den Menschen, also das Umgekehrte; beides giebt einen entgegengesezten Ton für die freien inneren Bewegungen, die von solchen Zuständen ausgehen. Ebenso giebt es in dem Verhältniß der verschiedenen Theile und Potenzen in der Natur für sich eine Zusammenstimmung oder Streit, und beides bringt einen entgegengesezten Ton hervor. Denken wir uns einen Sturm, so ist dies ein Streit zwischen den atmosphärischen Potenzen und der Erdoberfläche; denken wir uns dagegen einen heitern Tag zu einer bestimmten Tageszeit, so erscheint da die Zusammenstimmung aller Kräfte. Dies sind hier die ethischen Differenzen, aber es ist dies eben so wenig, wie auf dem Gebiet

der Hiſtorienmalerei, der eigentliche Kunſtwerth; denn Gemälde von dieſem oder jenem Ton können ganz denſelben Werth haben. Der Künſtler kann ſich auch hier mehr zu dem einen oder dem andern hinneigen, aber doch nicht ſo, daß dies rein das Reſultat ſeines perſönlichen Zuſtandes wäre, wiewohl hier die Perſönlichkeit freier iſt, da dieſes Verhältniß nicht ſo durch das öffentliche Leben beſtimmt wird, ſondern für Gemälde jeder Art wird hier der Künſtler ſeine Liebhaber finden. Hier erſcheint nun auch eben deswegen das Verhältniß der Entſtehung eines ſolchen Bildes ein anderes, als dort. Viel häufiger iſt es, daß dem Künſtler beſtimmte Aufgaben auf dem Gebiete der Hiſtorienmalerei enſtehen, wegen des engen Zuſammenhanges dieſer Kunſtwerke mit den Hauptformen des öffentlichen Lebens, aber bei der Landſchaftsmalerei iſt dies weit weniger der Fall, ſondern die freie Wahl wird immer mehr auf die Seite des Künſtlers ſelbſt fallen. Der eigentliche Kunſtwerth der Leiſtungen des Künſtlers kann hier alſo von nichts anderem abhängen, als von der Wahrheit, mit welcher er die Naturgeſtaltung auffaßt und darſtellt, und der Richtigkeit, mit welcher er den Gegenſtand in Beziehung auf die Beleuchtungsverhältniſſe ergreift und ordnet. Seine individuelle Richtung dagegen wird mehr auf die eine oder die andere Seite gehen, allein dies iſt eine qualitative Differenz, welche keinen Einfluß auf die Staffel der Kunſt ſelbſt hat.

Wenn wir von dieſen beiden Hauptzweigen aus die Nebenzweige betrachten, ſo iſt das Schwierigſte immer noch die richtige Auffaſſung des Portraits. Gehen wir von dem aus, was wir geſagt haben, ſo war es dieſes, die Productivität des Künſtlers ſoll den Naturtypus der lebendigen Geſtalten ſo hervorbringen, wie ſie unabhängig erſcheinen von den verſchiedenen Kräften, die in der Natur die wirklichen Geſtalten hervorbringen; ſie ſoll das Ideale in dem Realen darſtellen, was ebenſo eine unendliche Mannigfaltigkeit ſein kann, wie es in der Wirklichkeit iſt. Die menſchliche Geſtalt ſchwebt z. B. in einer Schwankung zwiſchen

dem Ideal und der Carricatur, dies gilt von der ethischen wie von der wirklichen Gestalt. Jede menschliche Gestalt hat etwas an sich, wodurch sie eine Verbildung ist, aber auch jede hat etwas an sich, wodurch sie eine bestimmte Modification der menschlichen Natur ist, nur kommt es nicht vollständig zur Erscheinung, allein dies kann ein geübtes Auge wohl auffassen und zu dem Idealen ergänzen. — Der Künstler, der den Typus der Gestalten darstellen will, kann doch die wirkliche Gestalt darstellen, wie sie ihm seinem Ideale in gewissem Grade zu entsprechen scheint, d. h. er kann ein solches Wirkliche darstellen, was ihm als Ideales schon entgegentritt. Aber fragen wir nach der Art, wie die Portraits entstehen, so geschieht dies bei den wenigsten durch einen Impuls des Künstlers selbst, sondern dieser wird ihm gegeben, und wenn wir die Thatsache betrachten, daß die meisten Portraits auf diese Weise entstehen, und dazu die andere, daß ein großer Theil der bedeutendsten Künstler erst überwiegend in der Gattung des Portraits gearbeitet hat, so scheint es doch, daß wir zu diesem allen noch ein besonderes hinzunehmen müssen, um uns klar zu machen, wie dies ein Kunstgegenstand sein könne; da ist nun das eine: die Aufgabe des Künstlers in Beziehung auf die wirklichen menschlichen Gestalten ist diese, das Ideal in ihnen herauszufinden, und auf der andern Seite alles, was in ihnen Verbildung ist, mit der Kraft des innern Auges wegzusehen. Dies ist die Aufgabe dessen, der sich mit dergleichen Darstellungen beschäftigt, ganz im Allgemeinen. Denn man kann niemals das Auffassen und das freie Produciren ganz von einander trennen, wo der Künstler als solcher hervortritt. Wenn nun ein Künstler sich vorzüglich auf das Portrait legt, so ist seine Aufgabe insbesondere so zu lösen, daß das Wirkliche bleibt, d. h. daß das Bild ähnlich ist, und auf der andern Seite, daß es idealisirt sei. Dies ist die wahre Bestimmung für das Portrait, und wo das nicht erreicht wird, da hat es keinen oder nur untergeordneten Kunstwerth. Aber dies ist

nur die eine Seite der Aufgabe, die andere bezieht sich auf das andere Element der Kunst, nämlich die Darstellung der Gestalt in ihrem Lichtverhältniß. Hier ist das Portrait eine sehr beschränkte Gattung, weil es die Figur isolirt; ist es mit andern verbunden, so wird schon über das Portrait hinausgegangen. Das Einfachste ist hier, daß die einzelne Gestalt nur mit ihrem Hintergrund allein ist, dadurch wird das Beleuchtungsverhältniß vereinfacht, aber die Kunst wird geringer. Auch in dieser Beziehung hat die Portraitmalerei ein ganz eigenes Gebiet, was sie zu einer eigenen Kunstgattung wohl berechtigt. Bei der Darstellung selbst nun kommen jedoch immer wieder beide Momente der Malerei in Betracht; es kann auf der einen Seite geschehen überwiegend durch die Stellung, wo das Linearverhältniß geändert wird, und eine gewisse Annäherung an das Dramatische möglich ist; es kann dasselbe aber auch geschehen auf der andern Seite überwiegend durch die Beleuchtungsverhältnisse, durch den Ton, in welchem die festen Züge des Bildes gehalten sind. Allerdings giebt es hier eine unleugbare Annäherung an die Grenzen der Kunst, denn so wie bei denjenigen, welche das Bild anfertigen lassen, das Kunstinteresse selten rein ist, so giebt es allerdings eine geringere Gattung, wobei das Interesse an dem persönlichen Verhältniß das überwiegende bleibt; da entstehen eine Masse von Productionen, welche allerdings die letzte Grenze der Kunst bilden, worin das Künstlerische Null ist, weil viele nur abschreiben, und weil es nur ein Interesse der Erinnerung ist, für die auch die untergeordnete Aehnlichkeit genügt. — Solche Grenzen finden sich in allen andern Gebieten auch; so nähert sich die Landschaftsmalerei der Darstellung der Umrisse, welche bloß zur Erläuterung und Beschreibung dient. So giebt es auch eine untergeordnete Gattung, das sogenannte Stillleben, eine Darstellung von leblosen Gegenständen, theils herabsteigend von der architectonischen Malerei, theils von der Thiermalerei zu der Vegetation, wo das Interesse schon ein sehr un-

tergeordnetes ist. Bei allen diesen Darstellungen ist gar nicht zu denken, daß sie sollten in solchen Dimensionen ausgeführt werden, welche für das öffentliche Leben geeignet sind, vielmehr ist hier eine Annäherung an die mechanische Virtuosität, welche dabei dominirt, indem die freie Productivität der Gestalten darin Null ist. — So finden wir daher die Malerei umgeben von einem großen Gebiete von Darstellungen, welche zweideutiger Art sind. Aber betrachten wir sie im Zusammenhange mit der Kunst, so enthalten sie einerseits Gelegenheitswerke, andererseits aber sind es Studien für die Kunst, weil in der mechanischen Virtuosität immer Aufgaben liegen für die Richtigkeit der Beleuchtung und die Wahrheit der Gestalten, so wie für richtige Handhabung der Instrumente und des Materials. Fassen wir das Gesagte zusammen, so werden wir es natürlich finden, wenn sich die Künstler in das Gebiet der Kunst theilen, indem bei dem einen dieses, bei dem andern das andere Element überwiegt. Wenn man daher sagt, daß der eine Maler vorzüglich Virtuos ist im Colorit, dagegen an seiner Zeichnung manches auszusezen ist, ein anderer aber in diesem Meister sei und weniger in jenem, so sind dies die entgegengesezten Richtungen nach den beiden Hauptmomenten. Man kann hier noch einen Unterschied machen, welcher sehr wesentlich ist, denn das Colorit gehört nicht bloß zu der Beleuchtung, sondern ist auch in allem Lebendigen zugleich das Product des Lebens, immer jedoch in dem Gebiete des Lichtes, und da ist ein Unterschied zwischen dem, was dem Gegenstande eigen ist, sei es ganz oder in einem bestimmten Moment, und dem, was der Zusammenstellung angehört. Aber eben dasselbe findet auch für die Zeichnung statt, denn hier giebt es auch etwas, was dem Zusammenhange angehört, und es ist gar nicht dasselbe, ob ein Künstler versteht die Gestalten, für sich betrachtet, in der Wahrheit der Kunst hervorzubringen, oder ob er versteht sie so zu einander zu stellen in dem Zusammensein von mehreren, daß sie, unbeschadet der Einheit einer jeden für sich, ein

Ganzes bilden. So zeigen sich hier verschiedene Richtungen und eine auf sehr natürliche Weise getheilte Meisterschaft, weil so verschiedene Beziehungen hier zusammentreffen.

Aber nun haben wir von der Kunst selbst aus noch ein großes, ihr angehöriges Gebiet zu betrachten, das sind diejenigen der Malerei verwandten Kunstgebiete, die es mit der Vervielfältigung der Kunstwerke zu thun haben, und man kann jezt wohl sagen Kunstgebiete, weil sich die Methoden schon sehr auseinandergelegt haben. Es ist nun schon seit langer Zeit eine streitige Frage, ob wohl, denn dies war die allgemeinste Form, das Kupferstechen eine eigentliche Kunst für sich sei oder nicht. So wie man es so stellt, wie wir eben gethan, so wird man es nicht behaupten können, aber von einer andern Seite betrachtet, läßt es sich bestimmen. Wenn wir nämlich aufsteigen von den bloßen Umrissen zu derjenigen Ausführung, welche im Allgemeinen Licht und Schatten anzeigt auf eine unvollkommene Weise, wo Licht und Umrisse getrennt sind, und dann auf eine vollkommene Weise, wo die Umrisse nur die verschiedenen Lichtverhältnisse sind, so stellt uns der Kupferstich immer eine solche Zeichnung dar, die aller solcher verschiedenen Ausführungen fähig ist. Es können da bloße Umrisse sein, oder es kann eine Fläche sein, wo Licht und Schatten bloß einfache Gegensäze bilden, aber auch so, daß die Umrisse für sich sind, und Licht und Schatten ein anderes; allein es kann auch ein höherer Grad der Vollkommenheit da sein und zugleich sehr verschiedene Form, so daß Licht und Schatten ohne Linien als gleichmäßige Fläche sich verhalten, nämlich so, daß Licht und Schatten durch Linien bewirkt werden, und die Umrisse dadurch als Grenzen erscheinen, ohne durch besondere, von jenen verschiedene Linien bestimmt zu werden. So wie wir dies für sich betrachten, so erscheint uns das Einzelne als eine einzige Zeichnung auf dieser oder jener Stufe; aber der Kupferstich hat immer die Tendenz der Vervielfältigung, und wenn wir auf die bei weitem überwiegende Art sehen, wie

diese Kunst behandelt wird, so ist es doch die, daß sie Gemälde wiedergiebt. Nun ist es freilich wahr, daß der Kupferstich auch häufig gebraucht wird auf demjenigen Gebiete, welches außerhalb der Kunstdarstellung liegt, nämlich als Erläuterung zu geschichtlichen Werken. Aber offenbar ist es ein Grenzgebiet, und es können da Landschaften sehr gut dargestellt werden. Ebenso läßt es sich denken, daß auch wirkliche Kunstwerke gleich von vorn herein so ausgeführt werden. Dies ist nun jezt der Fall, seitdem wir außer dem Kupferstich, der einen eigenen Mechanismus und eigene Uebung erfordert, die Lithographie haben, wo unmittelbar auf den Stein gezeichnet werden kann, so daß die Manipulation ganz dieselbe ist, wie die des Malers; da können Kunstwerke in der für die Vervielfältigung bestimmten Form ganz unmittelbar ausgeführt werden. Es sind nun auch weitere Fortschritte in dieser Beziehung gemacht, so daß auch die Färbung in die Lithographie hineingebracht wird, und da ist die Möglichkeit gegeben, daß Gemälde von jeder Gattung schon ursprünglich so für die Vervielfältigung können producirt werden. Von dieser Seite angesehen, verliert sich offenbar beides in einander. Natürlich wird dies immer nur der Fall sein können bei Kunstwerken von geringerem Umfange, für größere Werke wird es immer nur Vervielfältigung auf dem früheren Wege geben, und da zum Theil in verkleinertem Maaßstabe. Diese Vervielfältigungen auf kleinere Weise sind aber ebenfalls ein solches Grenzgebiet. Gehen wir auf das zurükk, was wir oben über den Werth der Dimensionen überhaupt gesagt haben, wie es solche giebt, die außerhalb des Gebietes der Kunst liegen, innerhalb desselben aber die Differenz der Dimensionen einen verschiedenen Eindrukk macht, welcher jedoch nicht der Kunsteindrukk ist, so werden wir dennoch sagen müssen, daß jedes Kunstwerk verändert wird durch den verkleinerten Maaßstab. Sieht man ein Gemälde von großem Umfange in sehr kleinem Maaßstabe, z. B. in Almanachsformat, so ist es unmöglich, daß es nicht sollte

einen veränderten Eindrukk machen. Der Nebeneindrukk der ursprünglichen Dimension geht nicht nur verloren, sondern es kommt auch der entgegengesezte hinzu, und soll dies ein wirkliches Wiedergeben sein, so wird dem Beschauer zugemuthet, daß er sich soll den ursprünglichen Maaßstab innerlich schaffen, und sich die Copie zu dem Ideal gleichsam erweitern; diese Operation kann aber eigentlich nur wenigen zugemuthet werden, und so werden die Künstler selbst, wie ich glaube, nicht sehr dankbar sein für eine Vervielfältigung ihrer Werke in einem Maaßstabe, der den ganzen Character derselben verändert. Ueberdem hat der Künstler alle Umrisse und Lichtverhältnisse auf das Colorit berechnet, fällt auch dies weg im Stich, welches auf Perspective und Stellung berechnet ist, so fehlen auch die Motive der Composition, warum die Gestalten als gerade so gestellt gedacht werden müssen. Daher ist diese Vervielfältigung der Kunst nie ohne gewisse Nachtheile zu bewirken, ausgenommen da, wo Veränderungen der Dimensionen nicht so wesentlich sind, und wo kein Kunstelement fehlt, wenn diese Form erst zu größerer Vollkommenheit gebracht ist. Als ein eigentliches Kunstgebiet läßt sich dieses auf die Vervielfältigung Berechnetsein der Zeichnung und Malerei nur unter der gegebenen Bedingung für solche Werke aufstellen, die ihren Character in einer mäßigen Dimension festhalten können; daß aber dies außerordentlich viel dazu beigetragen hat und noch beiträgt, den Sinn für Kunst zu verbreiten, dadurch ist diese Erfindung von einem sehr großen Werthe.

Es giebt außerdem dies noch einen Maaßstab für den Kunstcharacter eines Zeitraums, auf was für Gegenstände sich die Vervielfältiger der darzustellenden Formen werfen. Denn da sie in der Vervielfältigung ihren Zwekk erreichen, so gehört eine Kenntniß dazu, welche Richtung der Geschmakk des Publikums nimmt, um dasjenige zu wählen, was allgemeinen Beifall hat. Freilich ist noch zu berükksichtigen, daß manche Gattung mehr, manche weniger im Allgemeinen auf der Stufe, auf welcher die

Kunst steht, von ihrem Kunstgehalt verliert; vorziehen wird man jedoch immer diejenigen Gegenstände, die am wenigsten von ihrem Kunstgehalte verlieren, und so wird man immer daraus auf die Richtung des Kunstsinnes in einer gegebenen Zeit schließen können.

Dies führt uns zu der zweiten Frage, wie es in dem Gebiete der Malerei um den allgemeinen Gegensaz zwischen einem strengen und höheren, und einem leichten und freieren Stile steht. Wollen wir diesen Gegensaz so fassen, wie wir ihn in der Musik aufgeführt haben, so läßt sich dies nicht unmittelbar übertragen; wir müssen daher hier von einem andern Punkte ausgehen. Nämlich das Nächste, was sich uns darstellt und sich unmittelbar übertragen ließe, ist, daß in der Musik der strenge Stil am meisten dargestellt wird durch die Kirchenmusik, und dem entspräche dann in der Malerei die Darstellung heiliger Gegenstände. Von da aus müßten wir aber sogleich unterscheiden solche Compositionen, die als Ausführung im Großen für das öffentliche religiöse Leben bestimmt sind, und solche, welche als Kabinetsstükke gedacht und ausgeführt sind; dem Gegenstande nach werden beide ganz gleich sein, als Kunstwerke werden aber beide eine bedeutende Differenz darbieten. Daß dies aber die Differenz des Stils sei bei demselben Gegenstande, wird gewiß jeder verneinen müssen. Suchen wir sie daher auf innerhalb einer von beiden Klassen, so finden wir da freilich eine sehr große Verschiedenheit des Stils. So sind bei heiligen Gemälden der späteren Schule das Ueberwiegende die Lichteffecte, und diese haben einen bestimmten Character von grellen Gegensäzen, was wir bei den heiligen Gemälden der älteren Schule gar nicht finden. Auch diese Differenz ist aber keineswegs analog, sondern es ist eine solche, wo das eine an eine Ausartung grenzt, und das andere auch daran grenzen kann. Es stellen nämlich diese Differenzen der Lichteffecte das Kunstwerk gleichsam in den Hintergrund, und der Beschauer wird auf solche Weise davon be-

herrſcht, daß er die Geſtalten für ſich nicht zum unabhängigen Gegenſtande machen kann. Dies könnte die höchſte Vortrefflichkeit ſein, wenn alles durch Lichtverhältniſſe vollkommen gebunden wäre, daß es nicht möglich wäre, dieſelben zu iſoliren. Aber es iſt etwas anderes, wenn die Aufmerkſamkeit ſo auf die Lichteffecte gerichtet iſt, daß ſie von den Geſtalten abgelenkt wird; dadurch geht die Einheit des Kunſteindrukks in der Beziehung beider Elemente verloren. Eine Menge Einzelnheiten kommen dann nicht in rechte Beachtung und ſind vernachläſſigt bei dieſem Dominiren der Lichteffecte. Es kann aber das andere auch eine Ausartung ſein. So wie die Geſtalten in einem Bilde ſo auseinandertreten, daß ihre Beleuchtungsverhältniſſe nicht gegenſeitig beſtimmt gehalten ſind, ſo nähert ſich dies dem, daß alles auf einer Fläche neben einander dargeſtellt erſcheint. Aber dies iſt doch nicht dasjenige, wie wir geſehen haben, daß es eine Ausartung giebt für den ſtrengen und eine andere für den leichten Stil, ſondern wir ſind hier auf einem andern Gebiete. Wollten wir nun weiter gehen und ſagen, nicht die hiſtoriſche Malerei allein, ſondern die politiſche und hiſtoriſche dazu, alſo alle Kunſtwerke für das öffentliche Leben bilden den ſtrengen Stil, und alle diejenigen, welche in ihrer Dimenſion als Kabinetsſtükke nicht das öffentliche Leben berühren, ſind es, die den leichten Stil ausmachen, ſo bringt allerdings die Differenz der Dimenſionen manche Differenz in die Behandlung, aber nicht dieſe. Oder ſollte es etwa ſo ſein, daß dieſer Gegenſaz nur in der einen von beiden Gattungen wäre, ſo daß wir ſagen möchten, in den Kabinetsſtükken iſt der Gegenſaz zwiſchen ſtrengem und leichtem Stil aufgehoben, in der Malerei für das öffentliche Leben aber tritt er hervor, ſo erſcheint dies doch nur als ein Mehr oder Weniger, indem bei der einen Behandlungsweiſe dieſe Differenz nicht ſo leicht feſtzuhalten iſt, bei der andern ſie aber mehr hervortritt. Allein der eigentliche Grund dieſes Gegenſazes wäre dadurch doch nicht gegeben. Die Art, wie man ihn am ge-

wöhnlichsten sucht, ist in den Gegenständen; aber dies ist auch nicht der Fall, sondern die Gegenstände der verschiedensten Art lassen beiderlei Behandlung zu. Es giebt auch einzelne große Meister, die in ihren Kunstproductionen etwas Eigenthümliches haben, welches sich in einer gewissen Analogie immer wiederfindet, ohne daß es dasselbe ist; und so unterscheidet man wieder zu verschiedenen Zeiten in dieser Beziehung einen verschiedenen Stil, oder eine verschiedene Manier in den Werken desselben Künstlers; vorzüglich wenn wir die Künstler einer gewissen Epoche, namentlich der des ersten Wiederaufblühens der Kunst, betrachten, indem es in spätern Epochen viel weniger stattfindet. Wenn wir die Werke des Raphael und Correggio aus der ersten Zeit mit ihren spätesten vergleichen, so haben allerdings die früheren einen gewissen Character einfacher Strenge, und die späteren mehr der Fülle und Kraft sowohl in der Zeichnung als im Colorit. Dies hat in der That mit jenem eine gewisse Analogie, aber es hängt zusammen mit der weitern Entwikkelung der Kunst selbst, und man kann sagen, daß in jedem Künstler ein solches Fortschreiten ist; allein in dem Sinne, wie wir früher von einer Differenz des Stils sprachen, ist dieses nicht zu nehmen, denn hier ist anfangs noch eine gewisse Unkenntniß der Mittel wie der Aufgabe der Kunst. Wenn wir von den einzelnen Künsten abstrahiren, so findet sich dieses auch in der Kunst überhaupt; anfangs zeigt sich da eine gewisse Unvollkommenheit, die die Wahrheit der Gestaltung nicht recht durchschaut, und so auch hier nicht das ganze Bewußtsein von dem rechten Verhältniß der Gestalten zum Lichte. Eine Ausweichung von der Kunst ist die früheste harte Unvollkommenheit, und ebenso später das Spielen mit dem Effecte und insbesondere dem Lichteffecte. Aber dies ist nicht das, was wir suchen; und es bleibt daher immer noch die Frage, giebt es jene Theilung in der Malerei, oder nicht? Wenn wir die Malerkunst in die beiden Hauptabtheilungen zerfällen, die Historienmalerei und die Landschaftsmalerei, beides im weitesten Sinne des Wortes,

so fragt es sich, läßt sich ein solcher Gegensaz denken in Beziehung auf beide gleichmäßig oder nicht? Gehen wir von der Landschaftsmalerei aus, wo die Sache noch schwieriger erscheint, so hat sie es zuerst zu thun mit der vegetabilischen Gestaltung der Erdoberfläche, je mehr dieses hervortritt, desto mehr tritt jenes zurükk. Je kleiner das Terrain, also auch der Gesichtskreis, ist, desto mehr kann die vegetative Gestaltung hervortreten. Nehmen wir zunächst die einzelne Gestalt, wie sie hier auch ein Lebendes ist, so giebt es da zweierlei Darstellungsweisen, eine mehr von Innen heraus, und eine mehr von Außen her. Jene faßt mehr den eigentlichen Typus auf, sie geht mehr von dem aus, was man im weiteren Sinne den Canon nennt, nämlich von dem Grundverhältniß der Gestalt in ihren wesentlichen Theilen. Wenn wir dies mehr in der vegetabilischen als animalischen Natur zusammenfassen, so wird es hingegen diejenige Darstellung sein, die sich mehr auf die Oberfläche bezieht, und diese hat ihre Vollkommenheit nur in einer gewissen Fülle. Will jemand eine Eiche im Winter darstellen, so kann da der Typus des Baumes in seiner Eigenthümlichkeit sehr deutlich hervortreten, aber die wesentliche Thätigkeit seiner Oberfläche, die Belaubung fehlt. Schreitet diese weiter fort, so entsteht auch eine Darstellung, die den Baum in seiner Eigenthümlichkeit darstellen läßt, aber doch mehr in dem, was nur seine Oberfläche ist. Aber hier sehen wir doch eine entgegengesezte Richtung, die eine auf das eigenthümliche innere Einheitsprincip gehend, und die andere auf die äußere Fülle. Wäre jedoch jenes erstere ganz isolirt, so würde die Malerei aufhören, da es hier noch an den Beleuchtungsverhältnissen fehlen würde; je mehr aber dieses zweite Element der Kunst heraustreten soll, desto mehr muß seine Oberfläche darbieten. Allein die Differenz des Stils bezieht sich nicht auf die Beleuchtungsverhältnisse, sondern es ist da die Rede bloß von der Gestaltung. Denkt man bei dieser Duplicität eines im Extrem, so hört der Zusammenhang mit dem andern

auf. Denken wir uns die Darstellung rein von der Oberfläche aus, so ist sie eigentlich nichts anderes, als Wirkung der Beleuchtungsverhältnisse, und wir werden ganz unsicher, ob der Künstler die Gestalt in ihrem wahren Typus aufgefaßt hat, oder nicht; wie die Bildhauer den Malern oft vorwerfen, daß sie sich die Gestalt nicht als Skelett denken. Dies annehmend, würden wir über die entgegengesezte Grenze der Kunst hinausgehen, denn sie ist dann nicht mehr die Darstellung der uns auf ideale Weise inwohnenden Naturgestaltung. Also werden wir in Beziehung auf die Darstellung sagen können, der reine Stil ist der, der das Innere in seiner Wahrheit und Richtigkeit herausarbeitet, hingegen der andere Stil ist der, welcher mehr die Oberfläche in ihrer Richtigkeit zu den Beleuchtungsverhältnissen darstellt; beides von einander isolirt, ist das außerhalb der Grenzen hinausfallende. Es erstrekkt sich dasselbe aber auch auf die Composition, als das Zusammensein einer Mannigfaltigkeit von Gestaltungen in einer Einheit. Es ist schon früher gesagt worden, daß in den Gemälden von großer Composition ein Gegensaz stattfinde zwischen einzeln hervortretenden Gestalten und der Masse; diesen Gegensaz finden wir ebenfalls in der Landschaftsmalerei, und zwar eben sowohl in dem, was das Terrain betrifft, als was die vegetative Gestaltung anlangt. Lassen wir vorläufig die Massen ganz bei Seite, und denken wir uns die Composition so, wie sie ist, nur in Beziehung auf die hervortretenden Figuren, so giebt es hier ein Streben nach Einfachheit, welches allerdings die Klarheit des Eindrukks begünstigt; sind einzelne hervortretende Gestalten gegeben, so können sie in ihrem Verhältniß dargestellt werden, und es entstehen so auch einfachere Beleuchtungsverhältnisse, das Ganze ist von dieser Seite überwiegend klar, wogegen die Richtung auf die Fülle beschränkt wird. Denken wir uns nun umgekehrt die Hauptfiguren selbst in bedeutend größerer Zahl, so entstehen verwikkelte Verhältnisse. Diese bringen manche Kunstelemente in einer gewissen Virtuosität hervor; je mannig-

facher die in dem eigentlichen Vorderraume zusammengedrängten Figuren sind, desto mannigfacher und zusammengesezter wird auch das System von Licht und Schatten und ihrer Färbung, und das System der Reflexe sein. Da kann also ebenso eine eigenthümliche Wahrheit heraustreten, die aber nur für das geübtere Auge da ist; was aber ohne Unterschied da ist, ist die größere Fülle. Diese macht dann wieder einen stärkeren Eindrukk, d. h. das Gemälde erscheint gleichsam als mehr, als ein größeres Product, und dieser überwiegende Eindrukk der Fülle giebt dem Gemälde einen ganz verschiedenen Character von jenem der Einfachheit. Fragen wir nun, wie sich diese Differenz zu der obigen in Beziehung auf die einzelnen Gestalten verhält, so werden wir eine gewisse Harmonie zwischen beiden nicht verkennen können. Wird nämlich die einzelne Gestalt mehr von der Oberfläche aus dargestellt, so ist dadurch schon eine größere Fülle postulirt; soll mehr die innere Wahrheit ihres eigentlichen Wesens auf eine bestimmte und klare Weise hervortreten, so muß der Typus weniger verdunkelt sein, das wird er aber durch jene Fülle. Beides gehört also wesentlich zusammen, und in der Art, wie dies bestimmt hervortritt, erkennen wir auch den eigentlichen Character des Stils. Das Heraustreten der innern Wahrheit des Typus der Gestalt, verbunden mit einer größern Einfachheit der Composition, ist der strenge Stil; verbunden mit einander der größere Reichthum der Composition und das Herausarbeiten von der Oberfläche mit einer größern Fülle, dies ist der leichte reiche Stil; wird beides auf entgegengesezte Weise verbunden, so entsteht der gemischte Stil. Verbunden damit ist allerdings, aber es ist nicht die Hauptsache in der Differenz des Stils und nicht das Princip, — daß in dem strengen Stil mehr die Zeichnung, in dem leichten mehr die Beleuchtung dominire; sonst kämen wir auf ein ganz anderes Gebiet; denn es läßt sich sehr gut von jenem Gegensaz gesondert denken eine einfache Composition, ja ebenfalls ein Herausarbeiten der Gestalt von Innen,

und doch das Dominiren der Beleuchtungsverhältnisse; und dies wird immer sein, wo die Gestalten in ihrer Bedeutsamkeit zurükktreten, sei es in dem einen Stil oder in dem andern. Fragen wir nach dem Character dieser beiden differenten Stile, so ist der reiche Stil eben deswegen, so zu sagen, geselliger Natur und ein äußerlicher, weil alles durch das Zusammensein mehr bestimmt ist; dagegen in dem strengen Stil ist mehr die Richtung auf innere Wahrheit des Seins an und für sich das Dominirende, während das Zusammensein gleichsam nur als das Mittel gilt und untergeordnet ist. Alles dies ist offenbar ganz unabhängig von dem Gegenstande; denn derselbe Gegenstand kann in dem einen wie in dem andern Stil behandelt werden; obgleich es allerdings auch Gegenstände giebt, welche sich mehr für den einen, wie für den andern Stil eignen, wo also ein Vergreifen möglich ist. Es giebt ebenso Gemälde, welche heilige Gegenstände behandeln, aber sie gehören durchaus dem reichen Stil an, wie es umgekehrt Gemälde giebt, welche profane Gegenstände behandeln, und doch in dem strengen Stile bearbeitet sind. Hier ist überhaupt keine Abschäzung denkbar, so daß man sagen könnte, daß das eine an und für sich das beste wäre, und das andere unvollkommen, sondern es sind nur die Extreme, welche Unvollkommenheit in sich schließen. Es ist keineswegs eine Nothwendigkeit, sondern ein Fehler, wenn die Gestalten mehr ihrer Oberfläche nach dargestellt sind, und der innere Bau dabei vernachlässigt ist. Man kann aber auch nicht behaupten, daß das eine unmittelbarer aus dem eigenthümlichen Motiv der Kunst hervorginge, wie das andere. Denn wollte man sagen, deswegen, weil die Richtung auf das innere Gestaltenbilden doch von demselben Princip ausgehen müsse, wie die lebendige Bildung selbst, d. h. von dem ursprünglichen Typus, so liege der strenge Stil dem eigenthümlichen Motiv der Kunst näher, so ist dies nicht richtig, da dies nicht von dem Specifischen der Malerei ausgeht, sondern von dem der Sculptur. Aber eben so

wenig kann man deshalb dem leichten Stil den Vorzug geben, weil er von dem Specifischen der Malerei ausgeht, denn die Darstellung der Beleuchtungsverhältnisse ist nur möglich unter der Bedingung der Gestalten.

Hieraus ergeben sich einige Folgerungen. Denken wir uns die Darstellung einer Composition, welche in Hauptfiguren und Massen zerfällt, so muß, je einfacher die Hauptfiguren sind, desto strenger auch der Gegensaz sein zu der Masse; sind dagegen die Hauptfiguren mannigfaltig und bilden selbst Massen, so muß sich um so mehr der Gegensaz zu der Masse verringern. Allein dieser Gegensaz selbst ist kein nothwendiger, sondern wo es außer den Hauptfiguren keine Massen giebt, tritt Beiwerk ein in demselben Verhältniß. In dem strengen Stil tritt es mehr zurükk, in dem reichen Stil muß es sich überall mehr hervordrängen, und es ist natürlich, daß nicht nur von Innen, sondern auch von Außen her eine größere Mannigfaltigkeit von Figuren gesucht werde. Daher ist dies eine unmittelbare Folgerung, und läßt als Merkmal auf die beiden entgegengesezten Stile zurükkschließen.

Ein Paar andere Bemerkungen sind diese. Zuerst ist die Frage, wie es sich in der Malerei verhält mit dem Gegensaz des Ernsten und Komischen. Von der Art, wie das Komische in der Kunst aufzufassen sei, ist schon in dem allgemeinen Theile die Rede gewesen, und wir finden es ebenso auch in der Malerei. Das Komische in der Malerei ist gleichfalls Darstellung des Einzelnen in seiner Verkehrtheit, d. h. in der Umkehrung seiner Verhältnisse zu dem Allgemeinen, und dann als Gemeinheit; diese Darstellung des Gemeinen als Komisches ist in der Malerei eine sehr weit verbreitete Gattung; allerdings aber mehr beschränkt in gewissen Gegenden der Kunst. In der italienischen Malerei finden wir es nicht so, wie in der deutschen, und vorzüglich in der niederländischen. Wie es auch eine solche Differenz giebt in dem Stil; denn in der französischen Malerei wird man gewiß nicht leicht ein Werk finden, welches ganz dem stren-

gen Stil angehörte, so wie in der ältern deutschen Malerei eine Vorliebe für den strengen Stil vorhanden war. Das Komische nimmt nun seinen Ort in der Malerei mit demselben Recht ein, wie überall, aber allerdings können wir es nur auf die eine Seite der Eintheilung verweisen. Das Komische kann nämlich nie eigentlicher Gegenstand sein für die Malerei, sofern sie für das öffentliche Leben bestimmt ist, sondern es kann seinen Ort nur haben in der Malerei, wie sie von dem Privatleben ausgeht; denn das öffentliche Leben ist schon für sich die Unterordnung des Einzelnen, und so würde der Widerspruch auf das grellste heraustreten. Dagegen kann man es nicht für unerlaubt und einen Fehler halten, wenn das Komische in Gemälden von großer Composition als Nebenwerk auftritt, um als Contrast zu wirken, nur daß es natürlich mit dem Ganzen zusammenstimmen muß, und immer nur Beiwerk bleibt; so finden wir das Komische selbst bei der religiösen Malerei in einzelnen Nebenfiguren, ohne widersprechend zu sein, indem es das Andere nur um so stärker zum Bewußtsein bringt.

Das Zweite, was hier nur zu bemerken ist, da es mehr außer dem Bereich unserer Aufgabe liegt, und so, wenngleich interessant, doch mehr auf dem Gebiet des Technischen liegt, bezieht sich auf den Character der Schulen. Es findet sich hier in dem Sprachgebrauch eine gewisse Verwechselung, die diesen Gegenstand im Unklaren läßt; man bezeichnet nämlich die Schulen nach der Localität. Nun ist in der Localität gar nicht das Nothwendige und Bleibende des eigenthümlichen Characters enthalten. Freilich haben wir hier eine Analogie mit den Schulen der alten Philosophen; da sind indeß zwei Beziehungen mit einander vermischt, eine rein historische und eine mit der Localität zusammenhängende Reihe; das andere ist eine Beziehung auf eine Eigenthümlichkeit des Verfahrens, und es fällt diese eben überwiegend in das technische Gebiet, und liegt hier mehr in der Handhabung des Materials, als daß sie mit dem zusammen-

hinge, was wir zum Gegenstande unserer Untersuchung gewählt haben. Soll dagegen eine solche Betrachtung angestellt werden, so darf man jedoch hier eigentlich nicht stehen bleiben bei dem engen Kreise und der Methode der Schulen, wie sie in den europäischen Ländern seit Wiederherstellung der Künste stattgefunden haben, sondern es muß, um eine Continuität zu finden, auch auf das Frühere so viel wie möglich zurükkgegangen, so wie auch auf das Außereuropäische Rükksicht genommen werden; und so wäre es hier z. B. die Frage, ob die chinesische Malerei eine wirkliche Kunst ist, oder mehr eine mechanische Uebung. Noch schwieriger ist es, von einem Kunstwerk den Verfasser zu bestimmen, wenn er nicht bekannt ist, was große Kenntniß der Technik erfordert; und es giebt da nur ein sicheres Mittel, nämlich eine genaue Vergleichung aller der Werke des Künstlers, welche historisch erwiesen echt sind.

Werfen wir noch einen Rükkblikk auf das ganze Gebiet der Kunst, und nehmen wir auch dasjenige hinzu, was zu dem uneigentlichen Gebiete dieser Kunst gehört, wobei die Kunst nicht eigentlich Zwekk ist, so folgt, daß dies eine unendlich reiche Productivität des menschlichen Geistes ist; die ganze lebendige Schöpfung der Erde kann hier für den Sinn des Gesichts vergegenwärtigt werden, und zwar nicht nur im Bilde des Einzelnen, sondern indem hier der Typus der Existenz in allen verschiedenen Modificationen ans Licht zu treten vermag. Betrachten wir die ganze Malerei als eines und den menschlichen Geist auch als eines, wie das Innere das lezte ist, wozu wir uns bei solcher Untersuchung erheben müssen, so folgt, daß die innerste Operation desselben, nämlich das Auffassen der Welt, wie sie besonders auf dem Gebiete des Lebens gegeben ist, am meisten sich bewährt durch die Productionen der Malerei, und daß der Sinn, welcher ursprünglich auffaßt, wie er in der Auffassung der Gestalten des Seins an das Medium des Lichtes

gebunden, und dies nun in der vollen Freiheit und Wahrheit der Darstellung wiedergiebt, sich selbst dadurch das größte Denkmal sezt. Dies umfaßt nun ebenso auch das ganze Gebiet des geschichtlichen Lebens; die Momente desselben können alle fixirt werden durch die Production dieser Kunst, und wenn wir uns denken, daß ein Volk zum vollen Bewußtsein seiner Geschichte gekommen ist, und es fehlt ihm die Kunst der historischen Malerei, so wird dies noch ein sehr unvollkommener Zustand sein, weil das Bewußtsein sich noch nicht, wie es in der Malerei geschieht, in der Einheit eines Moments wiedergeben kann. Bedenkt man nun wieder, wie die historische Malerei mit der Mimik zusammenhängt, und diese wieder mit der dramatischen Poesie, und vergleichen wir diese mit einander, so hat allerdings die dramatische Poesie eine solche Gestaltung, welche eine Reihe malerischer Momente in sich schließt, die Malerei dagen hat viele Momente, welche nicht in der dramatischen Poesie können dargestellt werden. Beides ergänzt sich also. Betrachten wir die Sache von dieser Seite, so erklärt sich auch eine andere Erscheinung, nämlich wie auf dem Gebiete der Historienmalerei in neuerer Zeit das Religiöse ein so großes Uebergewicht über das Politische gewonnen hat. Die Malerei ist nicht, wie die Poesie, an die Eigenthümlichkeit der Sprache gebunden, sondern an den allen gemeinsamen Sinn des Gesichts; daher liegt es auch weniger in ihrer Richtung, sich ihre Gegenstände in einem solchen Kreise zu suchen, welcher für alle doch nicht die gleiche Wirkung und das gleiche Interesse hat. Nun ist das Christenthum das einzige Band, welches die ganze Volksmasse umschließt, daher ist es natürlich, daß sie ihre Gegenstände am meisten davon hernimmt, weil es für alle zugänglich ist, und so das meiste Interesse hat. Gehen wir darauf zurükk, daß die Productivität in dieser Kunst nicht allein von dem Künstler abhängt, so sehen wir hier wieder aufs Neue, daß beides immer zusammenwirkt, die Productivität

des Künstlers und die Receptivität derer, welche den Sinn für die Kunst haben.

Wenn wir auf die andere Hauptseite dieser Kunst, nämlich die Landschaftsmalerei, noch einen allgemeinen Blikk zurükkwerfen, so hat diese es weniger mit der Darstellung einzelner Formen in gewisser Gleichmäßigkeit zu thun, sondern dies sind auf diesem Gebiete nur untergeordnete Gattungen; ebenso hat sie auch weniger die Richtung, den Typus der Gestaltung von Innen heraus zur Darstellung zu bringen. Weder die Gestaltung der Erdoberfläche, noch die Gestaltung der Vegetation wird hier so portraitirt, wie es in der Geschichtsmalerei der Fall ist. Aber darin liegt eben der eigenthümliche Character dieser Kunstgattung, das Verhältniß des Menschen zu der Natur auf musikalische Weise aufzufassen, während die Historienmalerei der Plastik näher steht. Doch auch dies ist hier etwas eigenthümliches, daß der einzelne Künstler, indem er den einzelnen Gegenstand bearbeitet, in seiner eigenthümlichsten Productivität alle Natureindrükke, also auch die aus den entferntesten Gegenden und mit dem fremdesten Character, zu einer bestimmten Anschauung bringen, und die Bewegungen des Selbstbewußtseins, welche durch das Zusammensein mit der Natur entstehen, auf solche Weise vervielfältigen kann. Versezen wir uns von hier aus nun in Zeiten, wo diese Kunst gewissermaßen noch ruhte, so wird es fast eben so schwierig sein, sich hier den Zustand des geistigen Lebens zu vergegenwärtigen, wie die Zeit, wo die gegenseitige Vermittelung für die physischen Lebensbedürfnisse noch nicht vorhanden war.

Fragen wir nun auch nach der lezten Rükkwirkung dieser Kunst auf das Leben, so muß diese freilich bis auf einen gewissen Grad allgemein werden. Die eigenthümliche Productivität, von der sie ausgeht, ist eine allgemeine Function des Geistes, in jedem geht ein solches Gestaltenbilden vor, nicht nur, daß wir im Traum alle Maler sind, sondern dasselbe ist auch im wachen

Zustande der Fall, daß nicht nur Bilder aus der Erinnerung auftauchen, sondern es wird auch niemand sein, der sagen könnte, daß ihm hier ein solches neues Bilden von Gestalten ganz fehle. Zu jener allgemeinen Rükkwirkung aber gehört immer zweierlei; das erste, daß die Werke dieser Kunst immer zugänglicher werden, erhöht den Sinn, der dabei thätig ist, und es entsteht so eine größere Virtuosität des Gesichtssinnes durch ein genaueres Eingehen desselben in die Verhältnisse der Gestalten zum Lichte. Der Maler muß sich dadurch auszeichnen, daß die innere Gestaltenbildung in ihm immer zugleich die Genesis eines Beleuchtungsverhältnisses und zwar in seiner Wahrheit ist. Nun ist es gerade das Anschauen der Kunstwerke, welches den Sinn für die Wahrheit, in obiger Beziehung richtig zu unterscheiden, schärft, und daß dieses allgemein werde, ist in der That eine Erhöhung der Kraft des Sinnes, welche nicht anders erreicht werden kann, und beides muß sich immer gegenseitig steigern. So wie dies im allgemeinen richtiger geworden ist, so werden auch die Forderungen an die Kunst strenger, und umgekehrt wird der Sinn geschärft. Dies ist die Geschichte der Kunst von den ersten Anfängen an, wo das Perspectivische noch fehlte, also der Sinn noch in bloßen Linearverhältnissen festgehalten ist, bis zu der Vollkommenheit einer Darstellung von Lichtreflexen, die wir von jedem Kunstwerk, auch der untergeordnetsten Gattung, fordern. Dies muß dann ebenso in die Auffassung dessen, was uns beständig umgiebt, übergehen, und das Sehen selbst eines jeden wird immer mehr ein malerisches werden. Soll nun die Kunst in gewissem Sinne allgemein werden, so liegt darin zugleich, daß nicht bloß die Virtuosität des Sinnes umfassender ausgebildet werden muß, sondern auch die Hand muß künstlerisch werden. Etwas ist allerdings in dieser Beziehung schon aufgestellt, aber dies liegt eigentlich noch außerhalb des Gebietes der Kunst; es ist nämlich eine ziemlich allgemeine, in den Unterricht aufgenommene Forderung, daß in jedem das Vermögen, Gestalten richtig

nachzubilden, soll geübt werden, aber dies erstrekkt sich mehr nur auf die Zeichnung, und in dieser mehr nur auf das Einzelne, als auf die Zusammenstellung. Aber das Princip dabei ist doch keineswegs das geometrische, sondern es hat die Richtung auf die Kunst, wir können es daher ansehen als den ersten Anfang der Kunst, und erst wenn dieses allgemein geworden ist, stellt man eine höhere Forderung eben so allgemein auf.

Dies führt uns noch auf einen andern Punkt. Es ist nämlich nicht möglich, daß diese Kunst ihre Vollkommenheit erreiche, wenn es nicht eine Continuität gäbe von solchen Einzelnen, die diese Kunst zu ihrem einzigen Geschäfte machen, dies ist die Continuität der Kunstschulen im höheren Sinne des Wortes. Die Forderung, daß die Kunst Gemeingut werden soll, strebt diesem scheinbar entgegen, denn in demselben Grade, als sie Gemeintgut geworden, wäre eine solche Continuität nicht nöthig. Aber dieses Resultat müssen wir in eine unendliche Ferne hinausrükken. Immer wird es in der Kunst Geheimnisse geben, d. h. eine solche Fertigkeit und eine solche Behandlung der Werkzeuge und Materialien, die der Natur der Sache nach geheim bleiben, weil sie nur durch eine genaue und fortgesezte Uebung erworben werden. Dies bringt nun aber nothwendiger Weise mit sich, entweder daß diejenigen, die die Continuität der Schule bilden, über das Bedürfniß ganz und gar erhaben sind, oder daß die Ausübung der Kunst das Bedürfniß ganz und gar befriedigen muß. Dieses lezte sieht man gewöhnlich als ein großes Uebel für die Kunst an, und es wäre dieses auch, wenn man es einseitig ansieht. Wenn man sagt, der Künstler muß sich nach dem Geschmakk des Publikums richten, weil er von ihm abhängt, so ist dies ein großes Uebel. Wenn aber die Kunst in das öffentliche Leben eintritt, so entsteht eine andere Seite dieses Verhältnisses, nämlich daß die Kunst auf das Publikum wirkt, und dadurch muß eben jenes aufgehoben werden. Dies giebt zusammen den Maaßstab, in welchem Zustande die Kunst sich befindet. Es

ist da ein untergeordneter Zustand, wo das Verhältniß ein einseitiges ist; wo aber schon ein Einfluß der Kunst in ihrem Eingetretensein in das allgemein Zugängliche des öffentlichen Lebens feststeht, da ist es nur ein ethischer Mangel der Künstler, wenn sie das nicht benuzen, um auf die rechte Weise auch auf die Läuterung des Geschmakks des Publikums zu wirken. Wo dies gegeben ist, da ist alles gegeben, was zur weitern Entwikkelung der Kunst nothwendig ist. Dies kann freilich nur in gewissen Centralpunkten des öffentlichen Lebens stattfinden, und so kann man sagen, daß diese Bedingungen nun in einem höheren Grade eingetreten sind, als je seit der Wiedererstehung der Künste es der Fall gewesen ist; daher haben wir auch keinen Grund zu zweifeln, daß diese Kunst in ihrer Entwikkelung immer weiter gefördert werden werde; und es müßte sich die Furcht eines ängstlichen Gemüthes, welche einen neuen Vandalismus von den politischen Beziehungen aus befürchtet, realisiren, wenn die Kunst Rükkschritte machen sollte.

4) Die Sculptur.

Es ist wohl natürlich, daß wir diese Kunst zunächst von dem Gesichtspunkte der Malerei aus betrachten. Zwischen beiden giebt es eine Vermittelung durch das Relief, welches nicht Malerei ist, weil es nicht auf der Ebene sich darstellt, und auch nicht Sculptur, weil es die Figuren nicht von allen Seiten darstellt. Allein auf der einen Seite verflacht sich das Relief in das Gemälde, und auf der andern Seite löst es sich auf in die Sculptur. In dieser Beziehung ist das Gemälde eigentlich ein Minimum des Reliefs, denn man kann nicht sagen, daß alle Punkte eines Gemäldes genau genommen in einer Ebene liegen. Ueberall, wo das Pigment stärker aufgetragen werden muß, entsteht eine Erhöhung, und die für die Erhaltung der Malerei bestimmte Kunst der Ablösung der Gemälde und der Uebertragung

auf etwas anderes beruht hierauf. Auf der andern Seite hat aber das Relief selbst schon verschiedene Abstufungen, die Figuren treten mehr oder weniger hervor schon auf einem solchen Werke selbst; dann hat es mit der Malerei gemein, daß es perspectivisch sein kann, was durch ein geringeres Hervortreten einzelner Figuren erreicht wird. Diese Differenz kann in einem und demselben Relief schon gewissermaßen das Maximum sein, es können da einzelne Figuren fast ganz frei hervortreten, und andere sich völlig in der Ebene des Gemäldes verlieren. Hier treffen somit beide Richtungen zusammen. Da uns dies hier als Uebergang gilt, so können wir dabei die Frage, in wiefern ein solches Werk dem Begriff der Kunst entspreche, ganz bei Seite liegen lassen. Denken wir uns nun in einem solchen Relief das Maximum von Differenz der verschiedenen Theile, so folgt, daß dadurch die Einheit des Werkes verliert. Je stärker einzelne Theile hervortreten, so daß es das Ansehen gewinnt, als könnte man sie mit leichter Mühe von dem Grunde lösen, während andere sich fast nicht von dem Gemälde unterscheiden, um desto mehr wird diese Differenz zu groß erscheinen, um eine Einheit zuzulassen. Dies könnte nur stattfinden durch eine große Abstufung, und dies würde einen großen Umfang erfordern. Aber wir finden, daß diese Werke für einen kleinen Raum berechnet sind. Könnte man eine einzelne Gestalt von dem malerischen Grunde wirklich lösen, so würde sie vollständig isolirt. Aber so müßte sie auch erscheinen, während sie noch ein Bestandtheil des Reliefs ist. Hier finden wir, daß die Malerei immer schon das Zusammensein der Gestalten sucht, weil nur darauf die Mannigfaltigkeit der Beleuchtungsverhältnisse beruht, und daß die Sculptur die einzelne Gestalt sucht, weil sie nur so vollständig in ihrer Einfachheit aufgefaßt werden kann, wie sie der Bildhauer sich gedacht hat; alle Zusammenstellung dagegen hindert die rein plastische Auffassung, und indem sich keine plastische Zusammenstellung denken läßt ohne einen malerischen Grund, so würde sie bei

einem solchen Verfahren auch ihren plastischen Character verlieren.

Sezen wir unsere Vergleichung von einer andern Seite fort, so stellt die Malerei das reine Sehen auf einer Ebene dar, bei der Sculptur hingegen zeigt sich die Gestalt im freien Raume; dieses nun, und daß die Malerei immer einen Zusammenhang von Gestalten hat, während dagegen die Sculptur die Gestalt isolirt, hängt beides zusammen; denn die Gestalt existirt für mich nur im freien Raume, wenn ich sie von allen Seiten betrachten kann, und sie also isolirt steht. Hier können wir daher nicht sagen, daß die Sculptur für das Gesicht in seiner Ursprünglichkeit arbeitet, sondern sie sezt schon voraus, daß wir in eine Verschiedenheit von Ebenen, d. h. in die Tiefe sehen; hier haben wir aber nicht ein reines Sehen, sondern ein Sehen, verbunden mit der Bewegung und mit dem Tastsinn, der eben sein Werk nur in der Bewegung verrichtet. Daher muß sich die Gestalt isoliren. Dies ist also die Auffassung, von welcher die Sculptur ausgeht, daß sie die Gestalt in ihrer Einzelnheit und Ungebundenheit in Beziehung auf ihren Sinn, d. h. so, daß sie in ihrer Auffassung mit nichts anderem verflochten ist, darstellt. Knüpfen wir dies aber an den Punkt, wovon die Malerei anfängt, so entsteht die Präsumtion, daß so wie der Standpunkt der Malerei ein früherer ist, als der der Sculptur, auch die Malerei früher sei, als diese. Dies läßt sich aber keineswegs nachweisen. Die geschichtlichen Notizen gehen freilich nirgends auf den ersten Anfang zurükk, so daß man nur nach Wahrscheinlichkeit von dem psychologischen Princip aus schließen kann. Die Malerei ist nun ein sehr allmälig entstandenes, denn daß sie in ihrer Vollkommenheit da sei, dazu gehört der Besiz von Färbungsmitteln, und diese können, entdekkt oder gefunden, nur allmälig erworben werden, und immer müssen wir dabei die Zeichnung vorangehend denken, welche ursprünglich indifferent ist zwischen Sculptur und Malerei. Wenn nun die Frage nach dem Standpunkte, von

welchem die eine Kunst ausgeht, eine ganz andere ist, als die nach dem Motiv, wir aber beide Künste unter der allgemeinen Beziehung der bildenden Künste zusammengefaßt haben, so daß sie ein Gemeinschaftliches haben müssen, so haben wir jezt in besonderer Beziehung auf die Sculptur dasselbe zu thun, und nach dem Verhältniß des Gemeinsamen zu dem Besonderen zu fragen. Nun sind wir für beide von derjenigen geistigen Function ausgegangen, die wir in der beständigen Auffassung überwiegend unter der Form der Receptivität üben, und haben gesagt, daß das, was in der gebundenen Thätigkeit überwiegend Receptivität ist, eben weil es ein ursprünglich als eine Thätigkeit dem Geiste inwohnendes enthält, (denn in dem Geiste ist nichts als Thätigkeit), in der Kunst frei für sich hervortreten muß. Für das Auffassen haben wir hier ebenfalls einen zweifachen Gesichtspunkt. Gehen wir mehr aus von den einzelnen Formen, wie sie zwar im Zusammensein, aber jedes für sich ein selbstständiges Glied des Lebens auf der Erde überhaupt hervorbringen und darstellen, so ist dies die eine Richtung dieser Function. Aber betrachten wir nun das Irdische selbst in seinem Gebundensein durch die allgemeinen cosmischen Verhältnisse, so entsteht eben jene Beziehung, welche das Zusammensein der Weltkörper in diesem cosmischen Verhältniß vermittelt, nämlich das Licht, und es ist dies nicht bloß ausschließlich zu betrachten als das Vermittelnde für das Gesicht, sondern für das Leben auf der Erde überhaupt, in sofern sie nur in diesem cosmischen Verhältniß vorhanden ist. Das erstere ist die specifische Richtung der Malerei, das leztere die der Sculptur. — Aber von diesem Standpunkte aus müßten wir derselben einen größern Umfang beilegen, als sie gewöhnlich hat; sie hätte es dann mit allen einzelnen bestimmten Lebensformen zu thun, um sie frei zu produciren, wie sie der Geist inne hat, unabhängig von dem, was ihre Erscheinung auf Erden begrenzt und modificirt. Dies ist jedoch nicht der Fall, daß es die Sculptur mit allen Lebensformen zu

thun hat, indem sie vielmehr alle untergeordneten Formen des Lebens verschmäht. Freilich ist hier ein fließender Gegensaz, und wir haben zu untersuchen, wie wir ihn in einen positiv bestimmten verwandeln. Fragen wir nun, ob je die Sculptur einzelne vegetabilische Gestalten hervorgebracht hat, so müssen wir dies verneinen, aber doch läßt sich auch diese Verneinung nicht absolut aussprechen. Wir sehen ja solide Nachbildungen von vegetabilischen Gestalten in allerlei Massen, die sich auf solche Weise bearbeiten lassen. Dies wird jedoch niemand in gleiche Reihe stellen mit der eigentlichen Sculptur. Auf Seiten der Malerei ist die Blumenmalerei ein Untergeordnetes der Landschaftsmalerei, und kann auch einzelne Gestalten darstellen, als Portrait so gut, wie als Idee; sie erscheint indeß immer nur als Studium, obgleich man sie in einen einzelnen Kunstzweig isolirt, und sie wird immer nur auf Landschaftsmalerei bezogen. Denken wir dabei aber an Blumen in gewebten Stoffen oder Wachs, so wird man dies kaum in die eigentliche Kunst aufnehmen, wogegen der Blumenmaler ein Künstler ist, in sofern er die beiden wesentlichen Elemente der Kunst aufnimmt. Ob wir zu dieser Sonderung einen hinreichenden Grund haben, dies möchte man bezweifeln, wenn man von dem allgemeinen Gesichtspunkte der Theorie ausgeht. So wie man aber fragt, wie dergleichen Productionen angesehen und behandelt werden, so stellt sich das Untergeordnete unter die eigentliche Kunst deutlich dar, indem sie mehr vernachlässigt werden. Der Grund davon liegt darin, daß sie für das Gebiet der soliden Darstellung nicht dieselbe Haltung haben, wie für das Gebiet der Malerei. Diese kann das ganze Gebiet ausfüllen, sie kann eben so gut den einzelnen Baum wie die Blume darstellen; die Sculptur dagegen kann eine solche Nachbildung nur auf begrenztem Gebiete machen, und die Möglichkeit, einen Baum auf dieselbe Weise darzustellen in seinem natürlichen Maaßstabe, wie die Blumen nachgebildet werden, und einem Material, welches solide Darstellung zuließe, liegt außer allen Grenzen.

Hier ist also der Zusammenhang abgeschnitten, und es ist in jenem Falle nicht mehr dasselbe Motiv, sondern es gehört dies der mechanischen Kunst an, wogegen in der Malerei dieser Zusammenhang verfolgt werden kann, und dies ist wohl der Grund der verschiedenen Abschäzung. — Sehen wir auf die animalische Seite der Gestaltung, so finden sich in der Sculptur nur die höchsten und größten Formen des thierischen Lebens, die niedrigern gar nicht. Allerdings finden sich Insecten in Stein geschnitten, aber schwerlich für sich, sondern sofern sie eine symbolische Beziehung haben; allein diese Gattung selbst ist ein von der Sculptur ganz abgerissenes, eben deswegen, weil sie in dem Maaßstabe der Wirklichkeit nur die kleinsten Formen behandeln kann, andere nur in sehr verjüngtem Maaßstabe, und weil sie zugleich nicht die vollkommen solide Darstellung enthält, sondern sich mehr dem Relief nähert. Darauf aber beruht, daß die eigentliche Sculptur außer der menschlichen nur die höhere animalische Form aufnimmt, dies ist nicht hinreichend aus demselben Motiv zu erklären; aber für die Differenz des Motivs fehlt gleichfalls der Grund. Es könnte ja dasselbe Motiv sein, und die Lükke, die hier zwischen diesem und den Hauptformen der Kunst liegt, kann ja nur darin liegen, daß die Bedingungen fehlen, um das Ganze in einer solchen aufsteigenden Linie hervorzurufen, wie es schon gesagt ist, daß die Bedingungen fehlen, den Baum auf eine so solide Weise darzustellen, wie die Blumen. Aber was an ein solches gebunden ist, scheint die Sculptur weit mehr zu produciren als die Malerei, denn wir können hier nur ein allgemeines Gefühl in Anspruch nehmen, aber einen Zusammenhang mit unserer Construction in dem Princip noch nicht sehen. — Betrachten wir nun die Art, wie in der Sculptur die höheren animalischen Formen vorkommen, so werden wir unterscheiden müssen 1) ein Vorkommen derselben in Verbindung mit der menschlichen Gestalt; ich meine nicht das phantastische in Eins zusammen sein, wie bei den Centauren, sondern wenn die thierische

und menschliche Gestalt in einer Handlung ein Ganzes bilden. Das 2te Vorkommen ist nur in den untergeordneten Gattungen, wo die Sculptur entweder in das Relief übergegangen ist, oder wo sie solide Verzierung ist, wie im Gebiete der Architectur; denn da finden wir in alten und neuen Kunstwerken dieser Art in größerer oder kleinerer Form auch solche animalische Formen, die nicht leicht im Zusammensein mit der menschlichen Gestalt vorkommen. So wie wir dies beides in seinem relativen Gegensaze betrachten, so könnten wir uns für lezteres Gebiet einen weit größeren Umfang vorbehalten, ja für das Relief würden wir eigentlich gar nichts auszuscheiden haben, sondern es würden alle untergeordneten Lebensformen vorkommen können, wie in der Malerei als Beiwerk, und für das Gebiet der soliden Verzierung, wie bei der Vasenbildung und dergleichen, würden wir uns vorbehalten können, alle Formen aufzunehmen, die einer solchen Darstellung zu dienen vermögen. Nun aber erscheint dies lezte als eine untergeordnete Gattung. Sagen wir nun auch, solche Gefäße sind sehr oft zu gar keinem Gebrauch, also in sofern reine Kunstwerke, als sie sich nicht auf eine gebundene Thätigkeit beziehen, — so sind sie doch immer nur entstanden, sofern die Form in der gebundenen Thätigkeit ihren Ort hat. Hier ist also ein Uebergang von dem uneigentlichen Kunstgebiete, wo die Kunst an einem andern ist, zu dem eigentlichen, und daher ist dieses zu sondern. Das eigentliche Kunstgebiet aber werden wir nur suchen können in dem Zusammensein der menschlichen Gestalten mit den höheren thierischen, in sofern sie mit denselben zur Einheit der Handlung verbunden werden können, also wo der Mensch im Kampf ist mit der thierischen Natur oder sie sich angeeignet. Aber dieses ist ein Constantes und in gewissen Beschränkungen oft an eine bestimmte Dichtung oder einen bestimmten mythologischen Fall gebunden, wie z. B. Arion auf dem Delphin, oder Ganymed, wie ihn der Adler des Zeus emporhebt, oder menschliche Gestalten im Kampf mit Raubthieren.

So bleibt immer das eigentliche Gebiet der Sculptur allein die menschliche Gestalt, und nur, was von andern lebendigen Gestalten mit dieser zur Einheit der Handlung verbunden sein kann in einem Ganzen, darf damit verknüpft sein. Alles andere werden wir als ein besonderes Gebiet ansehen müssen, das schon den Uebergang zu dem uneigentlichen Kunstgebiete bildet, weil die Grundgestalt der gebundenen Thätigkeit angehört. So z. B. haben wir Kandelaber, welche sonst Geräthe des häuslichen Lebens sind, die aber auch eine Bestimmung für die Kunst haben. Die Grundgestalt des Geräthes ist hier immer nur die Bedingung für die Art, wie die Kunst erscheinen kann, wenngleich hier das Kunstwerk die Hauptsache ist, und jenes nur um dieses willen existirt. In diesen beiden zusammen haben wir eigentlich den Umfang der Sculptur, und jene soliden Nachbildungen von vegetabilischen oder untergeordneten Lebensformen sind nur abgerissene Glieder, obgleich ihnen das eigentliche Kunstmotiv zu Grunde liegen kann; allein das ganze Gebiet läßt sich nicht ausfüllen, daher sie abgerissen sind. So theilt sich nun das Ganze in zwei Gebiete, die eine gewisse Analogie haben mit den beiden Kunstgebieten der Malerei, nur daß die Landschaftsmalerei nicht dies an sich hat, daß sie auf ein uneigentliches Kunstgebiet unmittelbar hinführt; aber in sofern ist Analogie, daß in einem Gebiete die menschliche Gestalt durchaus das Dominirende ist, in dem andern Gebiete aber in demselben Verhältniß steht, wie alle andern Gestalten, so daß sie entweder ganz fehlen kann, oder nur als Beiwerk erscheint. Dieses lezte Gebiet würden wir nun wesentlich von der Architectur aus zu construiren haben, da alle diese Kunstwerke in gewisser Hinsicht einen architectonischen Character haben, und außerdem überwiegend für architectonische Räume sind, und in Beziehung auf diese. Das Hauptgebiet aber dürfen wir uns nur aus der Beschränkung der freien Gestaltenbildung auf die menschliche Gestalt und ihr unmittelbares Verhältniß erklären. — Nehmen wir die Sache aber geschichtlich,

so findet das leztere seine großen Schwierigkeiten, und es entsteht uns die Aufgabe, die Kunst noch auf andere Weise zu begrenzen. Gehen wir so zurükk auf die griechische Sculptur, die wir doch überwiegend im Auge haben müssen, so finden wir da die Haupteintheilung der Kunstwerke in ἀγάλματα und εἰκόνες, d. h. Götterbilder und menschliche Gestalten, welche eine wirkliche Gestalt darstellen sollen. Gehen wir noch weiter zurükk und fragen, welches die ältesten ἀγάλματα gewesen sind, so nennt uns die älteste Geschichte die ξόανα, d. h. ganz ungebildete, nicht bestimmt gegliederte und unausgeführte, rohe, hölzerne Figuren, in denen freilich immer etwas von der menschlichen Gestalt war, indem nämlich darin eine Richtung auf dieselbe stattfand, aber oft nur angedeutet, und das Wesentliche dabei war etwas anderes, nämlich daß einem solchen ξόανον einwohnte die Vorstellung von einem übermenschlichen Ursprung und übermenschliche Kraft, und da werden wir also auf etwas getrieben, was unserm Princip ganz fremd ist. Ist dies, so fragt es sich hier, ein Anfang der Kunst oder nicht; und wie ist jenes Element, welches wir uns aus unserm Begriff der Kunst gar nicht erklären können, in die Kunst hineingekommen und nachher wieder heraus, so daß die reine Kunst übrig blieb. Da ist also eine andere Grenze zu stellen, oder noch ein Motiv in dieses Kunstgebiet aufzunehmen, wodurch es sich von allen andern unterscheidet.

Die mangelhafte Beschreibung, die wir bei Pausanias in dieser Beziehung finden von diesen ältesten Werken, wenn man sie so nennen kann, auf welche hernach die eigentlichen Götterbilder so zu sagen gepfropft sind, läßt über die eigentliche Gestaltung derselben noch mancherlei Zweifel, nur daß man sieht, alle Gestaltung, und was dabei in das eigentliche Gebiet der Kunst gehört, war Nebensache, das Wesentliche dabei war das Verkörpern einer höheren Macht in einem einzelnen Dinge; und

sie gehen in die Zeit zurükk, wo die griechische Götterlehre noch nicht ausgebildet, sondern noch sehr in dem Gebiete der Fetisch-Idee lag, d. h. das Ding und die höhere Macht, welche es darstellte, wurden nicht unterschieden. Allmälig ist dies in die kunstmäßige Gestaltung übergegangen, und jene ursprüngliche Tendenz hat sich zwar anders modificirt, aber sie ist nicht ganz verloren gegangen. So sind eine Menge von Kunstwerken entstanden, welche ganz unserm Princip zu widersprechen scheinen, indem sie gar nicht darauf zurükkgeführt werden können, daß das Princip der Gestaltung, wie es dem Geiste auf geistige Weise einwohnt, das, was die Natur auch auf reale Weise darstellt, zur freien Erscheinung bringe, sondern etwas gestaltet wird, dem nichts in der Natur entspricht, und das vielmehr ein problematisches und in sich selbst verschwindendes und unbestimmtes ist. Allerdings ist dasselbe auch in die Malerei übergegangen, aber seine Erörterung ist hier entsprechender durchzuführen, weil es offenbar in der Sculptur einheimisch und ursprünglich ist, so daß man unmittelbar fragen kann, ob die Poesie oder die Sculptur darin voranging, wobei wir freilich den Ausdrukk Poesie in sehr weiter Bedeutung nehmen müssen. Hier fragt es sich, wenn wir dies Symbol, denn so können wir es nennen, in der Sculptur betrachten, ist es ein Wesentliches in dem Gebiete der Kunst, und wie verhält es sich darin zu der allgemeinen Formel, die wir als das Gemeinschaftliche aller eigentlichen Kunst aufgestellt haben? Soll ein Verbindungspunkt gefunden werden zwischen unserer allgemeinen Formel und der in der Kunst so weit verbreiteten Erscheinung, von der wir eben sprachen, so wird dies so möglich sein: Wir sind davon ausgegangen, daß das, was in der Auffassung der Welt, wie sie den einzelnen geistigen Wesen zusteht, sich als Receptivität zu erkennen giebt, in der Kunst Productivität werden soll, und daß also die äußere Erscheinung, die sonst vermittelst des Sinnes zuerst da ist, durch die Kunst das zweite werden soll, indem das innere Urbild das erste ist; dies ist die

ursprüngliche Umkehrung, wodurch wir uns das Verhältniß der Auffassung zu der Kunstproductivität erklärt haben. Wie stellt sich nun aber die Sache, wenn wir uns eine Richtung auf ein Sein denken, welches uns nirgends äußerlich gegeben ist, wovon aber eine geistige Ahndung in der Form der Vorstellung zuerst entsteht, dieses als ein Einzelnes, gleichviel, ob als hervorgebrachten oder als bestimmten Gegenstand heraustreten zu lassen, und wie verhält sich dies zu jenem? Daß der Gegenstand ein bestimmter sei, dies ist der Fall in dem rohen Fetischismus, wo der Gegenstand, ohne daß man ihn gestaltet, mit irgend einer gegebenen Idee verbunden gedacht wird; daß er aber etwas hervorgebrachtes sei, ist dann der Fall, wenn irgend eine Gestaltung dem Gegenstande als Zeichen dieser Verbindung angeheftet wird. Es fragt sich nun, ist hier ein Verhältniß, welches dem ähnlich ist, was wir als das eigentliche Kunstverhältniß aufgestellt haben. Die ganze Erscheinung beruht auf der Voraussezung, daß der Idee eine höhere Macht und Wahrheit einwohnt; aber es genügt, hier die Wahrheit nur als eine solche in dem Subject zu nehmen, deren es sich nicht entschlagen kann, und die dasselbe wesentlich mit constituirt. Nehmen wir diese Voraussezung in einer Zeit, wo die Kunst auf diesem Gebiete ihre höchste Vollkommenheit erreicht hat, so erscheint es uns freilich da als etwas sehr problematisches. Von jenen rohen Anfängen an, die überall local waren, und locale Differenzen darstellen, und zugleich oft ein geschichtlich dunkles Verhältniß in sich schlossen, hatte sich allmälig die griechische Mythologie gebildet, offenbar lange Zeit hindurch als volksthümliche Wahrheit, wo nun die ganze mythische Darstellung und Dichtung als das Auseinandergetretensein eines einzigen innern Gedankens, und das Kunstwerk als das Realisiren dieser Vereinzelungen erschien. Gehen wir aber zu einer etwas spätern Zeit hin, so wird es sehr zweifelhaft, ob es dann noch eine Wahrheit gewesen sei; allerdings vielleicht noch für einen großen Theil des Volkes, ob aber für die Gebildeteren,

die als das eigentliche kunstliebende Publikum in der unmittelbarsten Beziehung zu dieser Production standen, und ob es für diese eine Wahrheit gewesen in der höchsten Blüthe der Kunst, dies ist sehr zweifelhaft. Das ganze mythologische System war schon auf eine Weise angefochten, daß die Gestalten, als wirklich gedacht, in das Gebiet der Skepsis fielen; aber was jenseits dieser Vereinzelung lag, und als Motiv dazu anerkannt wurde, war doch immer noch eine Wahrheit, d. h. es blieb immer die Voraussezung eines Seins als Macht gedacht, welches nicht auf dieselbe Weise in den Vereinzelungen erscheint, aber sie doch auf irgend eine Weise beherrscht, und dieses dem Typus der Gestaltung, wie er in uns wohnt, zu Grunde liegende Princip blieb so immer eine Wahrheit. Darauf müssen wir alles zurükkführen, und es ist noch die Frage, können wir ein solches Verhältniß aufstellen zwischen dieser Richtung auf Darstellung der innern Wahrheit in einem System von einzelnen Bildern und dem, was wir als das eigentliche Kunstgebiet bezeichnet haben, und können wir dieses als Eines ansehen. Die Eintheilung der griechischen Sculptur in ἀγάλματα und εἴκονες ist eben diese Duplicität der Kunst, und wenn auch die erstern in der weitern Ausbildung der Kunst vollkommen menschliche Gestalten geworden sind, so lag doch die Aufgabe darin, sich darunter nicht das Menschliche, sondern das weiter rükkwärts liegende, dem Menschlichen Analoge, das θεῖον zu denken. Offenbar sind hier zwei verschiedene Operationen zu unterscheiden, wenn wir von diesem höchsten Punkte ausgehen; das erste ist eben diese Voraussezung eines höheren, nicht selbst in einzelner Leiblichkeit erscheinenden Seins, welches doch wieder in einer Complexion von vielen vereinzelten Gestalten darzustellen ist, und also ein inneres System von Gestalten producirt, und das zweite ist das Hervorgehen der Kunst aus diesem. Sezen wir einmal ein solches System von Bildern, wodurch das höhere Sein dargestellt werden soll, voraus, so verhält sich die Kunst gerade so, wie das einzelne Werk zu seinem

Urbild. Aber wenn wir uns an das in der allgemeinen Erörterung Aufgestellte erinnern, wo wir sagten, daß das innerliche Urbild das eigentliche Kunstwerk sei, und das Heraustreten in das Aeußere sei nur das secundaire, und daß, um die Kunst zu begreifen, auf das erstere allein gesehen werden müsse, — und dieses mit der gegenwärtigen Erörterung in Beziehung bringen, so kommen wir auf etwas zurükk, was wir auch schon in anderer Beziehung erwähnt und verworfen haben, wovon aber hier der eigentliche Grund erst deutlich wird. Was wir nämlich als die eigentliche Thätigkeit der Kunst erklärt haben, ist ebenfalls das Entstehen eines innern Bildes, das hernach sich äußerlich verwirklicht, aber jenes innere Entstehen von Gestaltungen geht nur hervor aus dem dem Geiste einwohnenden System von Gestaltungen, das ihm zusteht vermöge seines Zusammenseins mit dem irdischen Leben. Diese Bilder nun, die nicht ein dem irdischen Leben angehörendes Einzelne darstellen sollen, sondern das über allem Vereinzelten Stehende, gehen nicht auf jene Zusammengehörigkeit zurükk, und diese Richtung scheint also eine andere. Fragen wir nun, ist denn dieses ein Gebiet, welches der einzelnen Kunst auf irgend eine Weise eignet, so finden wir dasselbe auch in der Malerkunst; und wenngleich es da ein späteres ist, so verhält es sich damit doch nicht so, daß wir sagen müßten, es sei nur ein Abbild dessen, was in der Sculptur schon gegeben ist. Dasselbe finden wir auch in der Pantomime, denn mythologische Scenen und Personen versuchte man auch mimisch darzustellen; dasselbe finden wir auch in der Poesie, doch freilich können wir dies hier nur anticipiren, aber wir finden es eben sowohl in der dramatischen, wie in der epischen und lyrischen Gattung der Poesie, indem man daselbst jenes beides verbinden kann, oder auch sondern. Aber nun können wir nicht umhin, einen großen Abschnitt zu machen, wenn wir das ganze Kunstgebiet der Zeit nach verfolgen; denn sagen wir, wenn jezt noch mythologische Wesen in der Poesie, oder Malerei, oder Sculptur

dargestellt werden, seien sie nun in demselben Sinne ursprünglich, oder beziehen sie sich nur als Nachbildungen auf das Frühere, so wird jeder einen großen Unterschied zugeben zwischen der Zeit, wo die griechische Kunst in der höchsten Blüthe war, wo aber der Glaube an jene mythologischen Systeme schon wankend geworden war, und zwischen der modernen Zeit. Der Unterschied ist hier unverkennbar, denn jenes ist eine Tendenz, die ganz und gar aufgehört hat, indem sie nur einer gewissen Periode des menschlichen Geistes angehören konnte, und es kann uns jezt nicht mehr einfallen, die allgemeine Voraussezung des Göttlichen, als allem Sein zu Grunde liegend, in einzelnen Gestaltungen zu realisiren. Fragen wir aber, wie man es jezt in ein bestimmtes Bewußtsein verwandelt, so geschieht dieses durch das Wort, in Säzen. Fragen wir nun ferner, wie sich das, was in diesen Säzen von jener Grundvoraussezung ausgesagt wird, seiner Wahrheit nach zu dem, was in jenen Gestaltungen davon ausgesagt wurde, verhält, so haben, genau genommen, die Säze für sich betrachtet eben so wenig Wahrheit als Darstellung dieser Grundvoraussezung, wie jene Gestalten dieselbe hatten, denn sie können nicht anders, als auf die Analogie mit der Form des menschlichen Geistes als zeitliches Bewußtsein zu existiren, zurükkgehen, und auf die Art und Weise, wie der menschliche Geist in Beziehung zur äußern Welt vorhanden ist. Dies ist aber eben so wenig die Wahrheit selbst, wie jener Complex mythologischer Bilder die Wahrheit des göttlichen Wesens war; allein diese Richtung der Darstellung des göttlichen Wesens ist von dem Bilde in die Vorstellung übergegangen, und es vereinzelt ebenso in den Säzen, was gar nicht in der Vereinzelung ist, wie es früher bei den Bildern war. Indem wir nun den Punkt, wo zuerst die Richtung, das Göttliche als Bild darzustellen, in die menschliche Gestaltung überging, und den Punkt, wo dieses System von menschlichen Gestaltungen nicht mehr als der Wahrheit der Grundvoraussezung gleich angesehen wurde,

herausheben als Uebergang zur Vereinzelung des Göttlichen durch das Wort, welches sich im Saze aufstellen will, so bildet sich hier eine Reihe. Allein fragen wir hier, wie verhält sich dies zu unserer ersten Kunstformel, so ergiebt sich, daß es nur um einen Schritt weiter rükkwärts geht; denn das Haben der Gestaltungen in Geist und Bewußtsein, und das Darstellen und wahrnehmen wollen, beruht selbst auf jener Grundvoraussezung, und es ist nichts anderes, als das Bestreben, daß der menschliche Geist im wirklichen Bewußtsein das ganze Leben zur Darstellung bringen will. Allein jenes versirt nicht mehr in dem Gebiete des Irdischen wie dieses, und deswegen ist es in seinen ersten Versuchen ein durchaus willkührliches, und es wird, so wie dieser innerste Grund in das Bewußtsein übergehen will, dasselbe auf ganz willkührliche Weise an ein Ding gebunden, als flüchtiges und gleichsam nur im Schatten erscheinendes Fixiren dieser innern Richtung an einem Aeußern, und dieses ist der Fetisch. Wo nun dieses Auffassen schon in freie Productivität übergegangen ist, da ist es natürlich, daß sich die Gestaltung anknüpft, aber sie ist dem ersten Ursprunge nach schon symbolisch, denn sie will nicht diese Auffassung des Einzelnen, sondern daß der innerste Grund selbst soll wahrgenommen werden. Dieses Symbolische verhält sich nun zu diesem Grunde des Bewußtseins gerade so, wie sich die Darstellung, die sich an Naturtypen hält, zu dem irdischen Grunde des Bewußtseins verhält. Daher geht es auf gleiche Weise in alle Künste über, wenngleich nicht in demselben Grade und mit der gleichen Bestimmtheit. Vergleichen wir in dieser Beziehung das Mimische und die bildende Kunst, namentlich die Sculptur, so mußte es wohl noch viel eher dem einzelnen Menschen widerstreben, das Göttliche darstellen zu wollen in seinen eigenen Bewegungen, als in der Verkörperung eines einzelnen Bildes, weil dies doch nicht so an seiner eigenen Persönlichkeit hängt, wie jenes. Aber Malerei, Sculptur und mythologische Poesie stehen in dieser Beziehung

einander ganz gleich. Nun kann zwar jedes Volk sein eigenes System von symbolischen Gestaltungen haben, aber jedes, wenn es die ganze Reihe der geistigen Entwikkelungen durchgeht, ohne seine Selbstständigkeit verloren zu haben, wird auch dann wieder abkommen, und die sinnliche Gestaltung des Bildens wieder zurükkziehen auf das Gebiet des irdischen Bewußtseins, sich zu dem Bestreben hinwendend, das höhere sich nun zu vergegenwärtigen durch das Wort. Auch hier sind ebenfalls zwei solcher Perioden zu unterscheiden, eine solche, wo die einzelnen Säze als die reine Wahrheit des Göttlichen angesehen werden, und eine solche, wo sie auch wieder nur als symbolisch erkannt werden. — Denken wir uns, um die Sache in dem Gebiete der bildenden Kunst noch genauer zu betrachten, ein mythologisches System von phantastischen Gestalten, so liegt dies näher an jenem ersten Punkte, als an dem lezten, wo es ganz in die menschliche Gestalt übergegangen ist. In der hellenischen Gestaltung findet sich ein solcher umkehrender Proceß; anfangs war alles Fetisch, dann blieb die höhere Darstellung des Göttlichen noch phantastisch, während die niedere sehr vermenschlicht war (Heroenzeit), und endlich finden wir das Höhere in das Menschliche übergehend, und nur das Untergeordnete als phantastisch erscheinend, wo die allegorische und eigentlich symbolische Darstellung mannigfach in einander übergehen. So ist z. B. die Nike eine phantastische Gestalt, denn eine menschliche verlangt keine Flügel, aber es ist mehr eine allegorische, als eine mythologische oder symbolische Person, da das Persönliche eigentlich verflüchtigt ist, und nur ein Verhältniß dargestellt wird unter der Form der Persönlichkeit.

Was wir hier über die symbolische Darstellung erörtert haben, führt uns zurükk zu einer andern Frage, die wir früher zwar schon beantwortet haben, wo es aber scheinen könnte, als ob dies zulezt gesagte eine entgegengesezte Antwort darböte. Es ist nämlich bei der Malerei von mir gesagt worden, daß die

große Production von religiösen Gemälden sich gar nicht darauf zurükkführen lasse, daß überwiegend dem Künstler eine religiöse Begeisterung eingewohnt habe, weil die Begeisterung des Malers von seinem Gegenstande unabhängig sei. Was nun hier von dem Symbolischen und Mythologischen in der Sculptur gesagt worden, könnte ebenfalls so angesehen werden, und wir müssen deshalb noch weiter in die Sache eingehen. Fragen wir, wo die in der Sculptur und Poesie aufgestellten Ideen eigentlich her sind, so ist es allerdings etwas allgemein Menschliches, worauf wir zurükkzugehen haben, aber die Art und Weise, wie es sich in der Erscheinung darstellt, und als Bild oder Vorstellung ausspricht, ist zunächst etwas nationales, und so wie man auf diesem Punkte stehen bleibt, so folgt, aus dem Nationalen entspringt erst das andere; und mögen wir nun den Streit historisch entscheiden können oder nicht, was früher da gewesen sei, ob das Bildwerk oder die Poesie, so muß doch immer etwas allgemeines vorausgegangen sein, dem erst die bestimmte Kunstproduction in dem einen und dem andern Falle gefolgt ist. Auch die ältesten ἀγάλματα, die noch etwas kunstloses waren, gehen auf diese Vorstellung zurükk. Freilich hingen sie schon mit etwas Oeffentlichem zusammen; aber fragen wir, wie dies zum ganzen System stehe, so folgt, wenn wir in dem Christenthum religiöse Darstellungen finden, wo solche Bilder entstehen konnten, in denen z. B. die Maria, die wir in dem einen Bilde repräsentirt finden, auf eine andere konnte eifersüchtig sein, (wie ein König von Frankreich sich bei einer Maria deshalb entschuldigen ließ, daß er immer die andere bei sich trage), daß hier erst die Pluralität aus der Einheit einer historischen Person hervorgegangen war, und so sieht man zugleich, wie hier die Ansicht, die Götter auf eine Pluralität historischer Personen zurükkzuführen, als später erscheint. In der Mythologie der Alten scheint es umgekehrt, die verschiedenen Zeus, Apollo ꝛc. wurden erst allmälig einer aus verschiedenen und an verschiedenen Orten entstandenen Mythen.

So kommen wir also auf einen Ursprung im gemeisamen Leben zurükk, den wir jedoch nicht weiter verfolgen können, das Nationale, wenn auch auf kunstlose Weise, darzustellen, und dessen hat sich nachher die Kunst bemächtigt. Es ist eben so wenig nöthig bei dem Maler, wie bei dem Bildhauer und Dichter anzunehmen, daß diese Darstellung in ihm mit einer überwiegenden Richtung auf das Uebesinnliche in ihrer eigenthümlichen Persönlichkeit zurükkging, sondern es war dies gegeben in dem Gesammtbewußtsein eines gemeinsamen Lebens sammt der Gestaltenbildung, und zwar zuerst als einer innerlichen; dann bemächtigte sich die Kunst dieser innerlichen Productivität, aber ihr Interesse liegt gar nicht in der Vorstellung selbst, sondern darin, das, was hier gegeben ist, auf die vollkommenste Weise in der sinnnlichen Gestalt darzustellen. Hier läßt sich die Möglichkeit denken, daß diese Richtung bei einem Volke bloß poetisch werde, und bei einem andern bloß gestaltenbildend, wiewohl es sich nicht nachweisen läßt, daß in den verschiedenen Völkern selbst die einzelnen Künste vorherrschend ausgebildet waren in dieser Beziehung. Daraus folgt aber nicht, daß die religiöse Begeisterung bei einem Volke vorzüglich in den Bildhauern war, bei einem andern unter den Dichtern, sondern welche Kunst in einer Zeit dominirt, darin prägen sich die Gegenstände aus. Bei der griechischen Kunst finden wir, daß die symbolische Gestaltenbildung in Beziehung auf die Hauptgestalten sehr bald in das Menschliche überging, so daß auch die Götter alle menschlich gestaltet wurden. Wie nun diese einzelnen Charactere sich gebildet haben, liegt außerhalb des Gebietes der Kunst, weil es innerhalb der allgemeinen Productivität liegt, die nicht mehr die Kunst zum Gegenstande hat, sondern vorzüglich die Religion. Was diese Vorstellungen ausbildete, war nicht von der Kunst aus entstanden, sondern aus religiösen Motiven, und die Kunst verhielt sich dann zu dem außer ihr Fixirten gerade wie zu den geschichtlichen Personen, und es ist also hier dasselbe Zusammentreffen nothwendig, was wir in der

Historienmalerei postulirt haben, nämlich daß in ihr die Gestaltenbildung und das Mimische, d. h. die knnstmäßige Construction der Bewegungen zusammentreffen müsse. In der Sculptur aber nimmt dies natürlich einen andern Character an, als in der Malerei. Allerdings hat sie auch in Darstellung des Bewegten durch Ruhendes ihre Grenzen, indem sie immer nur den Moment darstellen kann, aber sie sind in der Sculptur noch enger gestekkt, und die Malerei hat eine weit größere Licenz in der Darstellung von mannigfaltigen Bewegungen, wie die Sculptur. Führt man dies darauf zurükk, daß eine Bewegung, in welcher eine Gestalt dargestellt wird, noch muß in der Wirklichkeit eine Zeitlang dauernd angenommen werden können, so ist doch diese Zurükkführung auf das Gebiet der Sculptur viel unmittelbarer, als auf das Gebiet der Malerei, denn da muß zunächst die Fläche in eine solide Gestalt verwandelt werden, und dann erst ist die Frage, ob die Bewegung eine solche ist, daß sie kann angedauert haben, um aufgefaßt zu werden, wogegen bei der Sculptur diese Frage unmittelbar eintritt. Allerdings aber kommt hier noch ein anderer Punkt in Betracht. Von vorn herein ist gesagt worden, daß aus demselben Grunde, durch welchen die Malerei die Gestalten im Lichtverhältniß darstelle, die Sculptur aber davon abstrahire, die leztere mehr auf eine einzelne Gestalt ausgehen müsse, als auf Zusammenstellung. Eben daraus geht aber auch hervor, daß die Sculptur in ihren Gestalten eine größere Ruhe fordert, weil in der Bewegung immer eine Beziehung auf etwas anderes ist. Wenn wir daher geschichtlich finden, daß die Sculptur in ihrer früheften Periode noch nicht gehörig auseinandergelegt dargestellt hat, d. h. ohne daß die Glieder sich von einander lösten, sondern in einer ununterbrochenen Einheit der Masse, so ist dies auf zweierlei zurükkzuführen; nämlich zuerst zeigt uns diese Stufe den Uebergang aus dem Kunstlosen in die eigentliche Kunstdarstellung. Die Gestalten aus dieser Periode sind überwiegend nicht historisch, sondern symbo-

lisch, schließen sich also zunächst an jene gestaltlosen Heiligthümer an, und sind Uebergänge von der rohen Gestaltung in das Kunstgemäße. Dies ist das eine Element; das andere ist dies, daß die Sculptur ursprünglich von der Gestalt an und für sich ausgeht, und daß erst ein stärkeres Bewußtsein von der Art und Weise, wie sich die Gestalt in den Bewegungen manifestirt, gegeben sein muß, um nun in die Kunstdarstellung überzugehen. — Häufig tadeln die Bildhauer an den Werken der Maler, daß sie die innere Wahrheit der Gestalten nicht studirten, und daß die Beleuchtungsverhältnisse sehr oft von der Art seien, daß sie zeigten, es liege keine richtige Vorstellung von dem Knochenbau der menschlichen Gestalt zu Grunde, indem sie vielmehr durch das Spiel des Lichtes auf der weichen Oberfläche zu einer solchen Darstellung geführt würden, die mit dem innern Bau im Widerspruch stände. Man könnte nun die Sache umkehren und von der Malerei aus der Sculptur vorwerfen, daß dieselbe länger in dieser unnatürlichen Darstellung geblieben sei, weil sie in dem, was wirkliche Bewegung darstellen soll, dasjenige, wovon sie selbst immer ausgeht, das Princip der soliden Gestaltung, das in den festen Theilen liegt, nicht auf dieselbe Weise anschauen könnte, wie in der ruhenden Gestalt. So finden wir hier ein allmäliges Fortschreiten aus diesem doppelten Princip, von dem bloß Kunstlosen der Gestaltung in der Masse sich immer bestimmter ausbildend, und die einzelnen Theile sich allmälig sondernd bis zur Darstellung der Gestalt in der Bewegung. So wie wir aber dies darauf zurükkführen, daß die Sculptur überwiegend von der einzelnen Gestalt ausgeht, und doch sagen müssen, die Bewegung sezt ein Verhältniß einer Gestalt zu einer andern voraus, denn die Bewegung muß eine Richtung, und die Richtung einen Zwekk haben, so entsteht die Frage, wie weit die Sculptur hierdurch beschränkt ist, und welche Beschränkungen auf ihr liegen wegen des eigenthümlichen Characters der Kunst,

so daß, was diese Grenze überschreitet, nicht mehr den Character der Kunst ausdrükken würde.

Wir können hier nur von der Vergleichung mit der Malerei ausgehen, und zwar von dem Sehen, wie die Malerei es ausbildet und darstellt, wo die Differenz der Ebenen durch die Beleuchtungsdifferenz und Linearperspective ausgedrükkt ist. Es ist hier die Frage, ob es möglich ist, daß die Sculptur ein solches Zusammensein der Gestalten darstellen kann, wie die Malerei, d. i. einen historischen Moment, an welchem verschiedene Personen theilnehmen. Denken wir uns diesen Moment dramatisch, so wird er dargestellt auf der Bühne von wirklich lebenden Personen, könnte nun wohl die Sculptur einen solchen Moment zu fixiren über sich nehmen, und dieselben Gestalten in derselben Beziehung zusammenstellen? Diese Aufgabe läßt sich stellen und die Realisirung ist denkbar; allein warum geschahe dies nie? Oder ist es je geschehen? — Denken wir uns dies ausgeführt analog der mimischen Darstellung, so findet dieses Statt in einem beschränkten Raume, der wesentlich dazu gehört; die Decoration mag noch so flüchtig und bloß angedeutet sein, so gehört sie doch wesentlich zur mimischen Darstellung, ebenso wie der Rahmen zu dem Gemälde, denn es wird erst dieses wahre Einheit durch die Begrenzung. Würden nun diese Gestalten als Kunstwerk der Sculptur ausgeführt in demselben Moment, und ebenso zu einander gestellt, wie sie in der mimischen Darstellung wären, so würden dies immer mehrere neben einander stehende Kunstwerke sein, und es würde doch die Richtung überwiegen, jedes für sich zu betrachten, und erst durch eine bestimmte Umgebung müßte eine Einheit dabei hervorgebracht sein. Dies kann aber die Sculptur nicht hervorbringen, und dächte man sich dies dennoch, so würde man sich hier auf einem ganz andern Gebiete befinden. Es wäre hier eine interessante Frage, wie weit die Sculptur über die einzelnen Gestalten hinausgehen kann, so daß sich daraus ergiebt, welches die Grenze ist ihres Gebietes. Eines

ergiebt sich gleich selbst als eine Beschränkung; denn wenn wir uns solche Gruppen denken, wie Amor und Psyche als sich umschlingend, oder die beiden Dioscuren, oder sonst ein Paar Gestalten in einer solchen Stellung, daß sie auf einem und demselben Postamente stehen können, so daß Einheit der Basis ist, was der Einheit des Grundes im Gemälde entspricht, so ist hier eine wahre Einheit der Gestalten um so mehr, als die Glieder in einander verschlungen sind, so daß man sie auch abgeschieden von der Basis nicht von einander trennen kann. Es fragt sich hier, ob man darin noch weiter gehen kann. So haben wir in der That Horen und Grazien zu drei in einander verschlungen als eins auf derselben Basis, und theilweise zugleich auf einander ruhend, und hierin vollkommene Einheit der Sculptur. Denken wir uns nun diese nicht mehr auf einer und derselben Basis, ist dann noch Einheit des Kunstwerkes? Denken wir uns z. B. in einem Raume an verschiedenen Orten drei verschiedene Figuren, die jede den Character einer Hore, oder Grazie, oder Parze haben, so ist wohl eine Beziehung zwischen diesen, aber nicht Einheit, vielmehr erscheint jede als für sich seiend, und sie sind nur nach ihrer Zusammengehörigkeit außerhalb des Kunstwerkes zusammengestellt. Ständen sie auf einer Basis, aber doch völlig gesondert, so wäre dies eine Unvollkommenheit, weil weniger Leben dargestellt ist, als unter diesen Bedingungen möglich wäre; ständen sie isolirt, aber doch jede in der Stellung, wie wenn sie nur aus der Umschlingung gelöst würden, so ist dies auch unvollkommen, indem nur das innere Auge sich die Verschlingung wieder vorstellen könnte, was aber doch nicht unmittelbar in Beziehung auf das Kunstwerk geschieht. Also ist hier zu unterscheiden Einheit des Kunstwerkes, wie sie bestehen kann noch bei der Mehrheit der Gestalten, und Zusammenstellung mehrerer Kunstwerke zu einer gewissen Beziehung unter einander, wo dann eine Einheit des Raumes sein muß, in dem diese zusammengehörigen Kunstwerke ausschließend vorhanden sind, ähn-

lich wie bei der Begrenzung der mimischen Darstellung durch die Decoration. — Wir haben in unsern Kunstsammlungen ein sehr merkwürdiges Beispiel davon, wie diese Voraussezung, die sich häufig findet, zu falschen Urtheilen verleitet; hier findet sich eine Anzahl alter Sculpturwerke, die man früher die Gruppe des Lycomedes nannte, wo Achilles darin gefunden wird; dies sind einzelne Gestalten, welche sich auf diese Beziehung zurükkführen lassen, und man sezte voraus, sie seien zusammengehörig gemacht worden, so daß hier eine bedeutende Zahl einzelner Gestalten vorhanden ist, die zusammen einen und denselben dramatischen Moment darstellen sollten. Eine nähere Betrachtung hat gezeigt, daß dieses Urtheil falsch war, und daß diese Gestalten keineswegs zusammengehören; und ich glaube auch nicht, daß je so etwas in der alten Kunst aufgegeben oder ausgeführt wurde, weil dies nicht in der Natur dieser Kunst liegt, sondern daß es nur erst durch Einheit des Raumes so entstand. Vielmehr nur, was auf einem Postamente in der Sculptur verbunden wird, ist ein Ganzes. — Daraus, daß der Raum der Darstellung so beschränkt ist, folgt zugleich, daß sich das Mimische bei dem Bildhauer mehr auf die Stellung beschränkt, als auf eigentliche Bewegung gehen kann. Betrachten wir die Aufgabe des Bildhauers von der alten griechischen Sculptur aus, wobei wir Götterbilder und Portraitstatuen unterscheiden, so erscheint hier der Character der mythologischen Figuren als ein gegebener und fixirt in dem Gesammtbewußtsein. Hieraus erklärt sich von selbst, daß so wie die einzelne Gestaltenbildung von diesem Gegebenen ausgeht, ein gewisser Typus für die einzelnen Gestalten sich feststellt, also die einzelnen Darstellungen nur innerhalb eines solchen Typus variiren können. Dies geht auch au fdie zweite Klasse der mythologischen Figuren, nämlich auf die mehr heroischen über, und so fragt es sich, wenn wir hier weiter gehen, wie stand es wohl bei den Alten mit der geschichtlichen Gestaltung, wie sie mehr der Historienmalerei und dem Portrait gegenüber steht? Allerdings ist hier

wohl nicht zu bezweifeln, daß in sofern die einzelnen historischen Personen gleichzeitig oder aus frischem Andenken in der Sculptur sind dargestellt worden, auch eine bestimmte Aehnlichkeit der einzelnen Persönlichkeit bezwekkt worden ist, und daß wir uns hier auf dem Gebiete oes Portraits befinden. Hier ist nun alles anzuwenden, was bereits bei der Malerei über das Portrait gesagt worden ist, mit der einzigen Ausnahme, daß der Portraitstatue nicht eine so große Masse von zusammengesezten Kunstwerken gegenüber steht, und also das Gebiet nicht so stark hervortritt, wie es bei der Malerei der Fall ist.

Es entsteht nun hier eine vergleichende Betrachtung, der man sich schwerlich entziehen kann, in wiefern diese Aufgabe in beiden Künsten dasselbe ist, und welche von beiden für die Aufgabe mehr zu leisten im Stande ist. Es ist schon früher von mir gelegentlich erklärt, wie unrichtig mir die Formel zu sein scheint, daß die Malerei nur den Schein darstelle, die Bildhauerei dagegen die Wahrheit; denn indem dieselbe nur das Aeußere darstellt, so stellt sie eben so gut den Schein dar; auf der andern Seite hat die Malerei eine Wahrheit, welche die Sculptur nicht hat, nämlich die Färbung. In dieser Beziehung ist eine Frage zu stellen, die in der Praxis ist zu verschiedenen Zeiten verschieden beantwortet worden, nämlich in wiefern es der Sculptur frei stehe, ihren Werken auch diese Wahrheit der Färbung zu geben, oder ganz ohne dieselbe zu sein. Es ist bekannt, daß es bei den Alten gemalte Statuen gab, und selbst in größern Kunstwerken gab es etwas wenigstens, was wir auch jezt zurükkweisen, nämlich daß die Augen mit einem glänzenden, durchsichtigen Stoffe nachgebildet wurden. Beides würde jezt für uns einen widrigen Eindrukk machen. Woher kommt dies? Man hat gesagt, es wäre dies eine zu genaue Nachahmung des Lebens. Allein geht man davon aus, daß die Kunst Nachbildung sein soll, was doch bei dem Portrait ganz besonders der Fall ist, so ist nicht einzusehen, wie dies eine Unvollkommenheit sein kann.

Ebenso auch die Büsten aus dem spätern Alterthume, wo man, wie bei geschnittenen Steinen, zwei farbige Stoffe suchte, so daß das Gesicht eine andere Färbung hat, als das Gewand, ohne daß es hier auffällt, obgleich es nicht Aufgabe ist, sondern glükklicher Fund. Auf der andern Seite wollte man es tadeln, weil dabei ein Ausgehen auf eine Täuschung zu Grunde liege; allein darauf ist ganz dasselbe zu erwidern, was über die Perspective in der Malerei gesagt worden ist, daß es nämlich nicht eine solche Darstellung sei, die außerhalb des Sehens liege, sondern nur die vollkommene Wahrheit desselben; und ebenso kann man nicht sagen, daß dies ein Ausgehen auf Täuschung sei, wenn man der Statue Farbe gäbe. Demungeachtet hat man dies ganz verworfen, und wir müssen daher sehen, wie sich dies zu unserem aufgestellten Begriffe verhält. Wenn wir die Geschichte fragen, so finden wir, daß die Färbung der Statue immer nur ein beschränktes gewesen ist, und ich weiß nicht, ob eigentliche Färbung sich bei den Portraitstatuen findet. Bedenkt man, daß die erste Periode die ist von colossalen Statuen, so werden wir hier einen Anknüpfungspunkt finden, die Sache zu verstehen, wozu noch dies als zweites zu nehmen ist, daß eine Statue von zweifarbigem Stoffe schwerlich denselben Eindrukk machen wird, als eine gefärbte Statue. Das Resultat von beiden zusammen wird dieses sein: Die Sculptur, indem sie die solide Gestalt darstellt, will dieselbe auch von allen Seiten betrachtet wissen; aber indem sie zugleich die solide Oberfläche darbietet, so sind auch alle die freien Erhebungen des Stoffes nicht nachgebildet durch das Beleuchtungsverhältniß, sondern durch die Oberfläche selbst. Hier fragt es sich nun, ist nicht noch ein anderer Sinn, durch welchen die Vollkommenheit der Form gefaßt werden kann, als nur durch das Gesicht? Gehen wir davon aus, daß das Gesicht uns ursprünglich nicht die Tiefe giebt, sondern daß wir sie erst durch den Tastsinn erlangen, so könnte man in Versuchung sein zu behaupten, die Sculptur arbeite nicht nur für

das Auge, sondern auch für den Tastsinn. Es ist auch nicht ganz zu leugnen, daß die Kunst wirklich darauf ausgeht, daß die Oberfläche des Kunstwerkes in ihrer freien Durcharbeitung auf den Tastsinn dieselbe Differenz des Eindrukks bewirke, welche die menschliche Gestalt selbst macht. Freilich aber wird niemand die Betastung von Statuen lieben, jedoch nur deswegen, weil sie sehr leicht das Werk alteriren würde; allein wenn man von einer Statue sagt, sie ahmt auch für das Gefühl der Fingerspizen die Oberfläche des menschlichen Körpers nach, so ist dies eine Vollkommenheit, die das Höchste ausspricht. Betrachten wir nun zugleich, was schon früher gesagt über das Verhältniß des eigentlichen Kunstwerkes, wie es in dem Künstler ist, zu der äußern Darstellung, so konnten wir sagen, der Maler sieht sein Bild innerlich, und dies ist sein eigentliches Urbild, wenngleich es innerlich noch nicht vollkommen durchgebildet ist, aber es entwikkelt sich innerlich immer als Urbild in dem Maaße, als er in der Arbeit fortschreitet, der äußern Darstellung voraus. Man kann aber nicht sagen, daß ein Bildhauer seine Statue vorher innerlich sieht, denn dies könnte er nur in einer Mannigfaltigkeit, nicht in einer Einheit, weil sie nicht zugleich und nach allen Seiten vom Auge gefaßt werden kann; sondern sein Urbild ist das Modell, und es stellt sich so bei ihm das Verhältniß der mechanischen Hülfe ganz anders, als in der Malerei. In der Malerei haben wir eine gewisse Theilung der Arbeit zugegeben, aber der mechanische Theil ist dabei nur sehr gering. Bei dem Bildhauer ist dagegen die Sache des Künstlers, das Modell hinzustellen, dies ist sein eigentliches Kunstwerk, sei es nun bestimmt in Marmor oder Erz, oder auf andere Weise ausgeführt zu werden. Dann treten die mechanischen Arbeiten ein, aber das Lezte ist auch wieder die Arbeit des Künstlers, daß nämlich die Oberfläche diese Vollkommenheit erhält, wie namentlich im Marmor dargestellt wird. Denn freilich finden wir hier heutiges Tages eine große Differenz, der große Virtuos verrichtet zwar die

lezte Arbeit in Stein selbst, wodurch sie sogar für den Tastsinn diese Aehnlichkeit erlangt; bei den Statuen aber, die in Erz gegossen werden, ist dies nicht der Fall, sondern da ist die lezte Arbeit die des Ciseleur, aber dies liegt in den geschichtlichen Verhältnissen dieser beiden Arten der Darstellung, denn in Marmor werden weit mehr Statuen gemacht, dagegen die Gelegenheit, Statuen in Erz zu gießen, ist nicht genug gegeben, um dem Künstler selbst diese Vollkommenheit in dem lezten Theile der Arbeit zu geben; aber die ciselirenden Meister haben doch auch die Richtung auf die Kunst, und werden selbst allmälig hervorbringende Künstler. Nun fragt es sich, wie steht es um diese lezte Arbeit, um ihre vollkommene Richtigkeit in Beziehung auf Muskelbau, Kleidung u. s. w., wenn man sich gefärbte Statuen denkt. Offenbar kommt da ein fremdes Material hinzu, was nicht dieselbe Bearbeitung zu erfahren hat; und es können dann nicht alle Stellen gleich sehr Farbe haben, so daß, wenn man sich eine solche Statue dem Tastsinn ausgesezt denkt, sich solche Stellen, wo das Pigment aufgetragen ist, von den andern sehr bestimmt werden unterscheiden lassen, und in dieser Beziehung ein Nachtheil herbeigeführt werden würde; die Wahrheit, die das Kunstwerk eigenthümlich darstellt, die reine Oberfläche, würde durch das Pigment aufgehoben werden, und eine dem Kunstwerke fremde Vollkommenheit würde auf Kosten seiner eignen demselben aufgedrungen. Denkt man sich dagegen das Kunstwerk in einer gewissen Größe, die über die Lebensgröße hinausgeht, wenngleich nicht alterirt in seinen Dimensionsverhältnissen, so ist dasselbe für eine entfernte Stellung bestimmt, wo jene Berührung abgeschnitten ist, und so ist dies etwas anderes, denn es hört jener Nachtheil auf, der durch die Färbung bewirkt wird, und die Wahrheit der Oberfläche kann dem Beschauer nur vermittelst der Beleuchtung gegeben werden. Da treten aber solche Bedingungen ein, welche ein solches Werk dem Gemälde nähern, und es erscheint die Beimischung von einem

fremden Stoffe als etwas ganz anderes, als bei den Statuen, die man unmittelbar in der Nähe betrachten kann. Nun aber giebt es auch gewisse Unwahrheiten, welche sich die Sculptur erlaubt, worüber aber die Praxis zu verschiedenen Zeiten verschieden ist. Unsere neueren Statuen markiren sehr häufig den Augapfel durch einen Einschnitt, dies ist eine Unwahrheit, da es in der Wirklichkeit einen solchen Einschnitt nicht giebt, aber es soll dadurch der Eindruck einer Pupille hervorgebracht, und so etwas erreicht werden, was ohne die Färbung nicht möglich ist, und was hier also an die Stelle der Färbung selbst tritt. Man geht jedoch noch weiter und markirt sogar den Stern des Augapfels, und dies ist nun eine noch größere Unwahrheit, denn dies ist nur ein beweglicher Schein, und stellt die Büste unter ganz andere Bedingungen, da er, so wie das Licht anders fällt, anders spielen würde, also sich nicht durch ein Feststehendes markiren läßt. Die alten Statuen zeigen keine solche Unterscheidung dieses innern Theils, sondern sie geben bloß die Wölbung des Auges in seinem Abschnitt von den Augenliedern, ohne die gefärbten Theile des Auges irgend zu unterscheiden. Dies ist eine Enthaltsamkeit, welche die neuere Kunst ganz aufgegeben hat. Fragen wir nun, worin der Grund hiervon liegt, so ist er wohl darin enthalten, daß wir in der Betrachtung der menschlichen Gestalt das Antliz in ein ganz anderes Verhältniß stellen, als die Alten. Unsere ganze Betrachtung der menschlichen Gestalt ist weit mehr physiognomisch, und wir prägen uns dasselbe weit mehr ein, als die übrige menschliche Gestalt, und dies hängt wieder zusammen mit unsern ganzen Sitten, und findet sich in der ganzen Geschichte der Kunst. Wenn wir so die älteste Malerei betrachten, so finden wir da sogleich eine starke Richtung auf den physiognomischen Ausdruck des Gesichts, während an eine Wahrheit in der Gestalt oder dem Knochenbau gar nicht zu denken ist. Dies zeigt ein Uebergewicht nach dieser Seite, wie es bei den Alten gar nicht zu finden ist, und es hängt wieder

mit mehrerem andern zusammen, auch mit ihrer dramatischen Darstellung durch Masken, aber ebenso mit ihrer Gewöhnung, große Massen zu sehen, wobei die Differenz der Gesichter mehr verschwindet, und auch in ihrer Gewöhnung, die Gestalt selbst zu sehen, was in der Differenz der Bekleidung und des ganzen Lebens gegründet ist. Nun ist hier in der That gar nicht auf solche Weise zu entscheiden, daß man das eine dem andern unbedingt vorzieht; offenbar drükkt sich das Ethische überwiegend in dem Gesicht aus, daher bei den Alten manches nicht wahrgenommen wurde, was bei uns wahrgenommen wird; dies hing aber damit zusammen, daß bei ihnen manches Ethische nicht so durchgebildet war, wie bei uns, weshalb die Richtung auf die Betrachtung eine andere sein mußte. Daher glaube ich, daß es der neuern Sculptur angemessen und zu Gute zu halten ist, wenngleich es über die strengen Gesetze der Kunst hinausgeht. Jeder würde etwas entbehren, wenn in Portraitstatuen das Auge auf antike Weise dargestellt würde, man würde etwas für die Betrachtung verlieren, woran man in dem gewöhnlichen Leben zu sehr gewöhnt ist. Wenn man sich freilich fragt, läßt sich auf diese Weise vieles von der Individualität des Eindrukks, den die Beweglichkeit des Auges auf den Beschauenden macht, als das innere Geistige, wirklich durch diese Art der neuern Sculptur erreichen, so bleibt dieses Mittel allerdings ein beschränktes, aber das Verhältniß des Auges zum ganzen Antliz wird dadurch doch sogleich ein ganz anderes; wenn also auch die Richtigkeit der Betrachtung nicht auf den höchsten Gipfel gelangt, so wird doch gewiß die Vollständigkeit derselben dadurch sehr erleichtert, indem dem Betrachtenden ein Punkt, auf den er gewohnt ist, alles andere zu beziehen, nicht so hinweggerükkt wird, wie es auf die ursprüngliche Art der Darstellung geschieht. Halten wir hier nun an jener Formel, daß die Sculptur mehr die Wahrheit darstelle, als die Malerei, so müssen wir dies hier ganz verkehrt finden, da sie etmas ganz falsches darstellt, eine Flächendifferenz

die gar nicht da ist; dennoch gewinnt dadurch für uns die Wahrheit, und auf eine Täuschung ist es dabei gar nicht abgesehen, sondern wenn wir dies mit der ursprünglichen Art vergleichen, so sind es nur zwei verschiedene Methoden der Kunst, welche von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehen, so daß, wo sich dies bei den antiken Statuen findet, hier schon ein Uebergang von dem antiken zu dem modernen Character sich darthut, was mit dem Zerfallen des öffentlichen Lebens der Alten und dem dadurch hervorgebrachten stärkeren Hervortreten des Individuellen und Persönlichen auf natürliche Weise zusammenhängt.

Es entsteht hier nun die wichtige Frage über die Bekleidung der Gestalten. Je mehr die Auffassung auf die Gestalt geht, statt auf das Antliz, desto mehr ist die Kleidung ein Hinderniß, je mehr dagegen das Physiognomische hervortritt, desto mehr läßt man sich ein der Wahrheit gleichsam entgegenstrebendes — die Verhüllung — gefallen. Wie wir bei der Mimik die Draperie mit zu der mimischen Darstellung gerechnet haben, so ist gerade wegen des Mimischen in der Sculptur die Behandlung des Gewandes ebenfalls ein bedeutender Punkt. Hier fragt es sich aber, giebt es ein Constantes in der Kunst, was die Verhältnisse dieser beiden Momente fixirt, oder ist es ein Veränderliches, sei es nach verschiedenen Perioden, oder nach verschiedenen Ansichten und Schulen. Daß es ein Veränderliches ist, geht schon aus der Differenz des Antiken und Modernen in Beziehung auf den mimischen Gehalt der Sculptur hervor; aber wir können sagen, um es als ein Veränderliches nachzuweisen, das sich zu der Vollkommenheit der Kunst indifferent verhält, müßte erst gezeigt werden, daß sich das Antike und Moderne in dieser Beziehung gleich ständen. Wenn wir nun hier die Frage, auf die wir zurükkgegangen sind, aus dem tiefsten Grunde entscheiden, so müssen wir uns auch zu dem ersten Punkte der Entstehung der Kunst zurükkwenden, d. h. zu der Gestaltenbildung in dem Künstler. Da fragt es sich, kann man voraussezen, daß

die innere Gestaltenbildung immer zuerst auf das Nackte gerichtet ist, so daß die Verhüllung immer nur ein Hinzukommendes sei. Bejaht man dies, so folgt allerdings, daß die Verhüllung ihre Grenzen hat in diesem ersten Acte selbst, und wir werden so den Canon aufzustellen haben, sie dürfe nur so sein, und das sei ihre Vollkommenheit, daß der erste Act der Gestaltung dadurch nicht verloren gehe, so daß also die Gestalt durch die Verhüllung hindurch scheinen müsse. Wird dieser Punkt festgestellt, so ist dadurch die ganze Sache entschieden. Aber es fragt sich immer noch, ist dieses auch die einzig richtige Entscheidung derselben? Sehen wir auf das Verhältniß zwischen Auffassung und Bildung der Gestalten, und denken uns in unsern gegenwärtigen Zustand, und wollen wir nun behaupten, daß die innere Gestaltenbildung des Künstlers immer auf das Nackte gehe, so müssen wir den Zusammenhang zwischen der Auffassung des wirklichen Lebens und der freien Productivität der Kunst ganz aufheben; denn das Nackte erscheint uns nicht, wir fassen immer nur die verhüllte Gestalt auf. Will der Künstler von dieser Auffassung ausgehen, und von da aus immer seine freie Production erfrischen, so muß er dies auf eine dem gewöhnlichen Leben fremde Weise erreichen. Dies geschieht auch in unsern Bildhauerschulen durch das Studium nach dem Modell, welches dem Bildhauer weit unentbehrlicher ist, als dem Maler. Aber vergleichen wir damit das Antike, so ist hier eine große Differenz wegen der ganz verschiedenen Art der Bekleidung. Dies hat dann auf die Ausführung einen bedeutenden Einfluß. Betrachten wir die Geschichte der neuern Sculptur, so finden wir, daß sie eine Zeitlang in allen mythologischen Figuren auf eine oft durchaus willkührliche Weise das Nackte mit einer phantastischen, in gar nichts historisch gegründeten Draperie verband, wie sich dies namentlich in den Werken der französischen Bildhauer sehr häufig findet; auf der andern Seite stellte man die Portraitgestalt in dem Costüme der Zeit und mithin in der unmittelbaren Wahrheit der alltäglichen Auf-

faſſung dar, wobei aber dem Beſchauer unmöglich wurde, durch die Verhüllung die Geſtalt zu erkennen, und alſo den rükkgängigen Proceß zu machen. Geht man davon aus, was allgemein die Bildhauer aufſtellen als ihr weſentliches Princip, oft in einem Gegenſaz zu der Malerei, der freilich nicht vollkommen gegründet iſt, daß ſie die Geſtalt von innen aufbauen, alſo vom Knochenbau aus, und daß das Studium des Knochenbaues und der Muskulatur, jenes als Gerüſt und dieſes als nächſte Verhüllung, immer das erſte ſei, womit man anfangen müſſe, ſo ſehen wir, wie dann die nakkte Geſtalt in der vollſtändigen Bekleidung der Haut das nächſte iſt, was dem Künſtler vorkommt. So würde man ſagen müſſen, daß es dann für den Bildhauer ein gefährliches Unternehmen wäre, wo er ſehr leicht gegen die Wahrheit fehlen würde, wenn er ſich nicht immer vorher die Geſtalt in ihrer Nakktheit dächte, und erſt auf dieſe die Bekleidung legte. Denken wir uns, wie der Bildhauer in einem weichen Stoffe arbeitet, ſo iſt dies leicht möglich, indem er im Modell zuerſt ſeine Figur als nakkte Geſtalt darſtellen, und dieſer dann die Gewänder anlegen kann. Da hat er dann viel größere Sicherheit, daß ſeine Geſtalt Wahrheit hat, auch bei der Verhüllung der Gewänder. Allein nothwendig iſt dies nicht, ſondern für den Geübtern wäre dies eine überflüſſige Operation, da er das Nakkte von Innen zu ergänzen vermag. Allein der Künſtler mag zu Werke gegangen ſein, wie er will, ſo iſt doch immer noch die Frage, ob er das Seinige thut, wenn er dem Beſchauer die bekleidete Geſtalt ſo darſtellt, ohne Rükkſicht darauf zu nehmen, ob dieſer die Geſtalt darin ſelbſt aufzufaſſen vermag oder nicht? Dieſes dem Beſchauer ſo leicht als möglich zu machen iſt das Maximum der modernen Behandlung, was allerdings als Entartung angeſehen werden kann.

Wie ſteht es nun aber in Beziehung auf die zwei Hauptgattungen dieſer Kunſt, die wir unterſchieden haben, d. h. kann der Bildhauer in Beziehung auf Figuren, die nicht geſchichtlich

sind, sondern mythologisch und symbolisch, die Verhüllung ganz frei in Rükksicht seiner Aufgabe einrichten, ohne durch etwas gebunden zu sein, während bei historischen Figuren die Sache sich entgegengesezt zu verhalten scheint, so daß er nothwendig an die Bekleidung der Zeit und der Localität gebunden wäre. — Sobald wir das leztere in allen Fällen als einen Nachtheil ansehen, wo die Bekleidung so ist, daß die Gestalt darunter nicht aufgefaßt werden kann, und dies dennoch als eine Bedingung aufstellen, so ist der Unterschied zwischen beiden so groß, daß die Portraitstatue dadurch aus dem eigentlichen Gebiete der Kunst herausgerükkt, und nur Kunst an einem andern ist, so weit es der eigentliche Zwekk erlaubt. Gehen wir auf unser erstes Princip zurükk, daß die Productivität der Gestaltenbildung an den Typus der Natur gewiesen ist, so muß die Gestalt in ihrer natürlichen Wahrheit dargestellt werden, und es muß dann die Kunst nur Bedingungen aufstellen, die sich mit der natürlichen Wahrheit vertragen. Auf der andern Seite ist aber Bekleidung dem Menschen etwas wesentliches, und der Bildhauer kann sich also nicht ganz davon losmachen, wie weit ist er nun dabei an das Gegebene gebunden? So wie die Alten Götterbilder darstellten, so waren sie in dieser Beziehung in völliger Freiheit; denn die Wahrheit der menschlichen Gestalt war zwar etwas bei den Göttern allgemein angenommenes, aber nicht unter der Bedingung, welche die Bekleidung zum Bedürfniß machte, also stand frei, sie nakkt oder bekleidet darzustellen. Einen Uebergang von hier zu dem Geschichtlichen hatten sie in den Heroen; es gab da immer etwas daneben, wodurch die Gestalt bestimmt wurde. Nun finden wir, daß die Künstler, sobald sie aus jenem symbolischen Gebiete herabstiegen und im menschlichen Leben verstirten, die Bekleidung hatten, aber sie hatten den Vortheil einer solche Bekleidungsweise für sich, welche das Durchscheinen der Gestalt immer bis auf einen gewissen Grad begünstigte. Es zeigt sich jedoch die Bekleidung in den Sitten eines jeden Volkes auf be-

sondere Weise, und es gehört schon ein gewisser Grad von Entwikkelung durch und für die Kunst dazu, wenn der Sinn für dies Kunstgemäße nicht nur erwacht, sondern auch in der Anordnung der Bekleidung sich geltend macht; sie ist also ein Gegenstand, an welchem die Kunst sein kann, der aber auch so angeordnet sein kann, daß er der Kunst noch widerstrebt. Es verbindet sich nun das Bedürfniß und das Schmükken mit der Bekleidung der menschlichen Gestalt; dieses hat der Künstler darzustellen, es fragt sich da, kann er gebunden sein, eine solche Kleidung darzustellen, welche der Kunst geradezu widerstrebt? So wie man diese Forderung zugiebt, so verliert er sich aus dem Gebiete der Kunst selbst heraus, und sein Kunstwerk ist dann nicht mehr ein reines, sondern steht unter andern Bedingungen, die von demselben untrennbar sind. Wir haben dies aber vielmehr als einen Nothstand anzusehen, wenn die Künstler gezwungen sind, sich unter solche Bedingungen zu stellen, um in der Kunst thätig sein zu können. Offenbar soll der Künstler gegen alle solche Bedingungen der Wirklichkeit ankämpfen, durch die er sich nothwendig gehemmt fühlen muß, wie man dies auch bei allen wahren Künstlern findet, wenn auch nicht zu allen Zeiten gleich. Wo sich dies am wenigsten findet, da ist auch das reine Kunstinteresse am wenigsten dominirend. Daher erscheint eine solche Periode, in welcher sich der Künstler in einer solchen Draperie gefiele, welche die Gestalt nicht sehen läßt, als eine Entartung der Kunst, und alle Virtuosität darin ist auf untergeordneter Stufe befindlich. Daraus folgt aber gar nicht, daß der Künstler überall auf das Nakkte ausgehen müsse, und daß dies sein Ziel sein müsse in dem Ringen, sich von fremdartigen Bedingungen zu befreien; denn dadurch würde er gegen das eigentliche Princip seiner Kunst verstoßen, — daß die mimische Wahrheit in seinem Kunstwerk sein müsse, — was bei der geschichtlichen Sculptur noch wesentlicher ist, als bei der mythologischen. In der mythologischen Darstellung ist dieses Moment

immer etwas rein zufälliges, und es ist nur der Character, welchen die mythische Gestalt zur Anschauung bringen soll; dabei ist ein geschichtlicher Moment etwas rein zufälliges, und daher hat er es nur mit der Stellung zu thun, und indem die Figur von allen Bedürfnissen befreit dargestellt wird, so steht ihm die Wahl frei, sie bekleidet oder nakkt darzustellen, und daher kann der Künstler auch hierin leicht den Forderungen eines andern entsprechen, da beides für die Kunst indifferent ist.

Nun sehen wir, wie es hier für die Behandlung der geschichtlichen Sculptur zwei Methoden geben kann, die wir anerkennen müssen, welche sich gleich stehen; nach der einen muß der Künstler in der Bekleidung von dem wirklich Historischen ausgehen, aber er muß sich dabei eine solche Freiheit lassen, daß er der Aufgabe der Kunst genügt; der zweiten gemäß muß der Künstler davon ausgehen, daß seine eigentliche Aufgabe ist, die Gestalt in ihrer Totalität darzustellen, und er darf sich nur in soweit davon entfernen, als die Aufgabe der Kunst dadurch nicht gefährdet wird. — Hier giebt es nun eine verschiedene Schäzung. Man kann sagen, die zweite ist die, welche mehr die Kunst in ihrer Reinheit darstellt, die erste dagegen berükksichtigt die Bedingungen mit, welche die Realisirung der Kunst hindern können. Aber beide werden in einem Punkte zusammentreffen. Durch die erste Methode sezt sich der Künstler am meisten in den Fall, auf das Reale, das er zu bekämpfen hat, nämlich das Kunstlose oder das Kunstwidrige in der Bekleidung auf eine normale Art einzuwirken, wodurch der Nachtheil sich hebt; dagegen die zweite Methode kann sehr leicht wieder bei einem Punkte stehen bleiben, von dem aus noch keine Verbesserung für die Wirklichkeit ausgehen kann. So wie die Sculptur es mit wirklichen Personen zu thun hat, so ist sie auch in der Nothwendigkeit, sie in der geschichtlichen Position darzustellen. Wenn ein Feldherr dargestellt wird, so muß man ihm dies auch ansehen, d. h. es muß der kriegerische Character in der Bekleidung da sein, und dies ist

ein wesentlicher Theil des Kunstwerkes; aber dies hindert nicht, daß der Künstler darnach streben muß, dieses so zu modificiren, daß der wesentliche und allgemeine Zwekk des Kunstwerkes erreicht, nicht aber dabei gefährdet werde. Betrachten wir die Frage so allgemein, so sehen wir, wie schwierig es ist, sie auf allgemeine Weise zu entscheiden, und in verschiedenen Zeiten kann sich das Verfahren des Künstlers auf die eine oder die andere Seite neigen, weil hier immer ein Conflict ist zwischen der ursprünglichen Richtung auf die Gestalt allein und dem Specifischen in den einzelnen Aufgaben der Kunst. Ich abstrahire hier ganz, in wiefern der Künstler dabei unter dem Gebote eines andern steht, da das Specifische so schon in das Gebiet des Wirklichen hineinführt. Es ist etwas ähnlichen schon im Gebiete des Mimischen bei den dramatischen Darstellungen gedacht worden da, wo von Personen in einem kunst- und geschmakklosen Zeitalter die Rede war. Dieselbe Frage wäre auch in der Malerei abzuhandeln gewesen, nur tritt sie dort weniger stark hervor, und wird besser in der Sculptur bei den einzelnen Gestalten betrachtet. Aber wir sehen auch, wie die Kunst wieder auf das Leben zurükkwirkt, in sofern sie es mit der Darstellung von Personen zu thun hat, die demselben Bildungs- und Sittenkreise angehören.

Was wir bisher zulezt behandelt haben, hängt mit einer andern Frage zusammen, die allerdings auch die bildenden Künste im Allgemeinen zu betrachten haben, die aber von mir bis hierher noch verspart worden ist. In unsern allgemeinen Erörterungen habe ich die gewöhnliche Art, unsere Wissenschaft zu behandeln, abgewiesen, als ob dieselbe nämlich die Theorie des Schönen sei, — um die mehr selbstthätige Seite der Productivität hervorzuheben. Alles an sich Darstellbare will dargestellt sein; nun aber ist doch offenbar, daß aus allen verschiedenen Gebieten nicht alles an sich Darstellbare dargestellt wird. Den Ausdrukk schön dagegen hat man namentlich in neuerer Zeit, seitdem die Angelegenheiten der Kunst genauer zur Sprache ge-

kommen sind, so sehr erweitert, daß er für alles auch außerhalb des Gebietes der Gestalt gebraucht wird. Aber dies ist eigentlich ein Mißbrauch, von dem man zurükkommen sollte. Hier jedoch sind wir in dem eigentlichen Gebiete des Schönen *), und betrachten den Begriff desselben als die Grenze dessen, was dargestellt werden soll und was nicht. Wir haben den eigentlichen Schlüssel dazu schon gefunden, indem wir sagten, die freie Productivität solle das ergänzen, was der Naturkraft fehlt, weil diese durch andere Bedingungen beschränkt ist in der Bildung der Gestalten. Nach diesem Princip werden wir sagen, das ist schön, was die menschliche Gestalt so darstellt, daß nichts, was von außen die bildende Kraft hemmt, daran erscheint. Beziehen wir dies weiter, so muß dies auch eine Modification erleiden.

---

*) In dem ursprünglichen Heft von Schleiermacher wird in Beziehung auf die Sculptur das Schöne als das Characteristische ganz in sich fassend hingestellt, indem er sagt: „Eben hierher gehört auch der Streit über das Schöne und Characteristische. Lebende Gestalt und Character sind nicht zu trennen, die Gestalt als B. (? Begriff) gesezt, ist unbestimmt; denn die Verhältnisse der Theile sind innerhalb gewisser Grenzen schwankend. Eben so auch der Gattungscharacter. Aber das Bild ist bestimmt, und darum kein Bild ohne bestimmten Character. Die characterlose Schönheit ist ein Unsinn; nur die ausdruksloſe (Ausdruk nämlich ist vorübergehendes Product des Moments) ist in gewissem Sinne möglich; und jede mythologische Person hat eben so gewiß ihren eigenen Character, als ihre eigene Gestalt. Denkt man sich aber den Character nicht als nähere Bestimmtheit des Allgemeinen, sondern als von außen bewirkte Störung, dann muß freilich die Gestalt möglichst characterlos sein. Nun ist freilich die Wirklichkeit nie ohne Störung, und diese kann so sein, daß der Mensch in der Wirklichkeit nur seine eigene Carricatur wird. In den fingirten Personen aber können und sollen die Störungen gar nicht zum Vorschein kommen. Die Malerei hat mehr Mittel durch Gesichtspunkt und Beleuchtung dieses zu meiden und zu umgehen, daher die Darstellung des Wirklichen bei ihr einen größern Raum einnimmt, und mehr Aehnlichkeit ohne Kunstverlezung von ihr gefordert werden kann. In der Plastik ist daher die Darstellung des rein Idealischen die Hauptsache. Das plastische Portrait nimmt, um sich zu dekken, Abweichung vom Maaßstabe zu Hülfe, und bedient sich überhaupt größerer Freiheit in Beziehung auf die Aehnlichkeit. Die Alten haben gewiß bei Portraitstatuen nur eine allgemeine Aehnlichkeit gesucht.

Wenn wir bei der menschlichen Gestalt auf die ersten Keime der Bildung zurükkgehen, so ist für das Kind, was sich bildet, der Zusammenhang mit der Mutter etwas äußeres, und wenn während dieser Zeit der Grund zu einer Mißbildung gelegt wird, so suchen wir ihn nicht in der bildenden Kraft selbst, sondern in etwas Aeußerem. In sofern bleibt diese Formel in ihrer ganzen Allgemeinheit. Aber nun fragt es sich, wie soll man bei der Anwendung derselben verfahren. Es giebt in diesem Gebiete ausschließliche Verehrer des griechischen Idealen, indem sie sagen, darin sei der eigentliche Naturtypus, und alles, was dargestellt werden solle, müsse sich auf diesen Typus beziehen. Wie würden diese nun ihre Theorie nach unserer Formel rechtfertigen? — Sie würden sagen, wir denken uns die plastische Kraft in Beziehung auf die menschliche Natur als eine, aber indem sie in verschiedene Zonen und Klimate vertheilt ist, so ist sie besondern Bedingungen unterworfen; sie nimmt also verschiedene Modificationen an nach den verschiedenen Racen und Volksthümlichkeiten; aber dies sind nicht Medificationen der Naturkraft selbst, sondern Modificationen der Racen und Zonen. Sie sind also unvollkommen, nämlich nur ein partielles, und dieses unvollkommene ist in der menschlichen Gestalt etwas Unschönes. Daher soll sich die Gestaltenbildung zu dem hinwenden, was von diesen Modificationen nichts an sich hat. Dies würde die Rechtfertigung jener Theorie nach unserer Formel sein. Wir sehen, die Frage geht hier auf etwas sehr tief liegendes zurükk, nämlich ob es wirklich so ist, daß die menschliche Natur ein einfacher Typus ist und alle Modification nur von außen her entstanden durch klimatische Einwirkung. Die dies behaupten, würden jene Theorie anzunehmen haben. Die hingegen behaupten, die menschliche Natur ist nicht ein einfacher Typus, sondern ist schon in sich ein anderes in allen verschiedenen Regionen, die die menschlichen Racen darstellen, diese würden sagen, die Productivität muß sich an diesen Typus halten, und diesen darzustellen suchen, wie er

befreit erscheint von den einzelnen nachtheiligen Einwirkungen. Da würde es nicht ein einfaches Ideal geben, wie viele dies angesehen haben, sondern eben so viele schöne Typen, als es Modificationen der menschlichen Gestalt giebt, also in jeder Race und jeder sich heraushebenden Volksthümlichkeit einen eigenen. Der Streit, bisher verfolgt zwischen den beiden Theorien, liegt außer unserem Gebiete; es sind dies zwei verschiedene Hypothesen, worüber nur die Naturwissenschaft entscheiden kann, aber wir können nicht angeben, was für Forschungen vorangegangen sein müssen, um ihn zu entscheiden. Es ist daher die Frage, was wir von unserem Standpunkte aus hier thun können? und hier steht es uns nur zu, die Sache allein geschichtlich zu behandeln. Allerdings können wir sagen, bei den Griechen ist die Sculptur, als einzelne menschliche Gestalten darstellend, zu einer Vollkommenheit gediehen, von der wir vorher kein Beispiel haben. Ist dies nun aber ein Beweis für die Theorie? ich würde eher sagen, daß es ein Beweis dagegen ist. Denn dies ist ein geschichtlicher Vorsprung, vermöge dessen es die Präsumtion hat für die allgemeine Anerkennung, daß sich in diesen Typen die vollkommenste menschliche Gestalt finde. Dieses Urtheil ist aber eher bestochen durch die geschichtliche Thatsache der hohen Entwikkelung, die die Kunst durch diese Nation erlangt hat, und keineswegs rein aus der Betrachtung der menschlichen Gestalt an und für sich hervorgegangen. Allerdings giebt es hier andere, noch genauere Forschungen, die dies wieder aufzuheben scheinen. Vergleicht man die menschliche Gestalt mit der ihr zunächst liegenden animalischen, so ist das Resultat zunächst immer zwar, daß, was die äußere Gestalt betrifft, die vierhändigen Thiere der menschlichen Gestalt am nächsten liegen. Indem die moderne Ansicht wieder überwiegend von Antliz und Kopf ausging, so hat man die Vergleichung vorzüglich auf diese gerichtet, und so den Affenschädel mit dem Menschenschädel zusammengestellt; daraus hat sich ergeben, daß es gewisse Formen der Menschenschädel

giebt, die dem Affen am nächsten liegen, und hat nun diejenige Menschenbildung für die vollkommenste erklärt, welche sich von dieser Analogie am meisten entfernt, und dies trifft gerade mit der kaukasischen Menschenrace zusammen. Diese Untersuchung scheint der Ansicht Vorschub zu leisten, daß die verschiedenen Typen der menschlichen Gestalt sich nicht verhalten, wie gleiche Modificationen, sondern wie verschiedene Grade der Vollkommenheit. Aber wenn wir davon ausgehen, daß die moderne, überwiegend physiognomische Ansicht eine einseitige ist, so folgt, daß die Untersuchung über den Schädel nicht hinreicht, und man müßte ebenso verfahren mit dem ganzen Knochengerüst, um im Stande zu sein, eine solche Entscheidung zu finden. Aber ich glaube gar nicht, daß sich dann eine solche Abstufung zeigen würde. Die Vergleichung mit dem animalischen Skelett würde dann ganz andere Resultate geben, indem die menschlichen Formen so im Abstande zu den animalischen viel näher zusammentreten würden. So ist auf diesem Wege die Entscheidung wenigstens noch nicht gegeben. — Betrachten wir die Sache noch von einer andern Seite, so ist die Frage, was diese Theorie für einen Einfluß habe auf die Kunst selbst. Offenbar sind die Anfänge der bildenden Kunst aus der Zeit her, wo die verschiedenen Racen nicht nur im Großen, sondern auch die verschiedenen Volksstämme isolirt waren. Da war aber keine andere Richtung möglich, als den einheimischen Typus aufzufassen und an diesem die Kunst darzustellen. In dieser Periode würde so die eine Theorie gar nicht existiren, sondern die andere allein die Kunst bestimmen. Fragen wir nun, wie jene Theorie doch entstehen konnte, so folgt, nur in dem Maaße, als die Kunstentwikkelung eines Volkes rein auf jene hellenische gepfropft wäre, denn dann könnte es sein, daß der einheimische Typus sich diesem leicht unterordnete. Das hellenische Ideal in dieser ausschließenden Theorie kann mithin nur das sein, wovon die unabhängige freie Kunstentwikkelung ausgeht. Sieht man das letztere daher als

das Natürliche an, und denkt sich, daß sich die Kunst unter allen verschiedenen Menschenracen bis auf einen Punkt entwikkelt hätte, so folgt, nur erst aus dem allgemeinen Verkehr aller so entstandenen Kunstvölker könnte jene Anerkennung als ein wahrhaft comparatives Urtheil entstehen; jezt aber hat es noch keine Wahrheit, weil sich die Kunst noch nicht unter allen Völkern entwikkelt hat. Aber niemand kann sagen, dies kommt daher, weil ihr Naturtypus eine Unvollkommenheit in sich schließe, denn dies hängt damit gar nicht zusammen; die Kunstrichtung ist eine Function für sich, und tritt doch heraus, auch wo keine vollkommene Gestaltung von außen reizen würde. So dürfen wir jenes nicht als allgemeines Gesez aufstellen, sondern die Kunst ist anzuerkennen auch da, wo sie sich an den zunächst gegebenen Typus hält, und sie nimmt dieselbe Stelle in der Gesammtheit der menschlichen Geistesäußerungen ein. Die Frage würde also nur darauf hinaus kommen: würde wohl bei allgemeinen Kunstentwikkelungen das Urtheil, daß dieser bestimmte Typus allein die freie Thätigkeit der plastischen Natur bezeichnen könnte, so fest werden, daß es den naturwissenschaftlichen Forschungen die Regel geben könnte? Dies liegt aber noch so weit ab, daß sich noch lange nicht eine Entscheidung dieser Frage als eine Regel für diese Kunstthätigkeit feststellen läßt. Gegenwärtig ist alle Kunstentwikkelung beschränkt auf Völker derselben Race, die also derselben Modification der menschlichen Natur angehören; die Frage beschränkt sich also hier auf ein kleineres Gebiet, wo wir sie zu betrachten haben. Sollte es nun einem Bildhauer einfallen, einen Neger darzustellen, so ist die Frage, ob dies nicht schon deswegen ein Werk außerhalb des Kunstgebietes sei, weil es sich nicht das Schöne zum Gegenstande gemacht habe? Man wird dies meiner Meinung nach wohl nicht sagen können, sondern nur etwa, es sei eine wunderliche Laune, weil man sich keine bestimmte Veranlassung dazu denken kann. Aber es folgt noch nicht daraus, daß das Werk deswegen ein Verwerfliches sei, im

Gegentheil könnte die Kunstthätigkeit die Richtung nehmen, in diesem Typus die innere Vollkommenheit darzustellen; und so würde dieses mit allen Racen geschehen können, so daß man von dergleichen nur sagen könnte, daß es Kunstwerke sind, deren Entstehung ein ganz besonderes Motiv voraussezt. — Wenden wir uns nun zu dem obigen Gegenstande selbst zurükk, so fragt es sich da, ob man auch in Hinsicht der Bekleidung sagen könne, daß es in der Bedekkung der menschlichen Gestalt durch die Gewänder ein an und für sich Schönes gebe oder nicht? Manche der einseitigen Vertheidiger des Helleniſchen sind darin so weit gegangen, zu behaupten, die Darstellung einer solchen Gestalt in moderner Bekleidung erniedrige die Kunst, weil dies etwas absolut Unschönes sei. Nähme man dies an, so würde daraus folgen, daß die ganze historische Seite der Sculptur disharmonisch wäre. Denken wir uns Statuen von Männern unserer Zeit, die als geschichtliche Personen entweder in einem bestimmten Moment, oder in einer ihrem Character entsprechenden Gestalt dargestellt werden sollen, wenn diese nun sollten dargestellt werden in einer ihnen ganz fremden Bekleidung, so wäre dies eine Disharmonie, indem die Gestalt der Wirklichkeit angemessen wäre, die Bekleidung aber gar nicht. Keineswegs will ich es anfechten von der Seite, daß so die Wirklichkeit nicht absolut wiedergegeben würde, sondern nur von der Seite, daß ein richtiges Verhältniß stattfinden müsse zwischen der Gestalt selbst und ihrer Verhüllung. Ebenso ist auch dies dagegen, daß eine geschichtliche Person nicht dargestellt werden kann ohne ihre geschichtliche Stellung; soll z. B. ein Feldherr abgebildet werden, so muß ihm eine kriegerische Bekleidung gegeben werden; wollte man einen Feldherrn im Schlafrokk abbilden, wie Männer, deren Thätigkeit und Ruhm in das Zimmer fällt, so wäre dies lächerlich. Denken wir uns dann einen Feldherrn unserer Zeit, aber in der kriegerischen Bekleidung eines Römers, so wäre dies eine Unwahrheit, und die Unvollkommenheit größer, als diejenige,

welche man vermeiden wollte. Nun aber giebt es auch auf der andern Seite solche Bekleidungen, die die Richtung der Kunst absolut aufheben; freilich ist dies weniger geltend zu machen in den höhern Ständen, die überhaupt für die ganze äußere Existenz der Kunstrichtung schon verschuldet sind, und Menschen aus niedern Ständen werden nicht Gegenstand der Kunst in einzelnen Gestaltungen; und so scheint die Gefahr nicht so groß, und der Künstler, der sich die Aufgabe zu stellen hat, daß durch die Bekleidung die Gestalt durchscheinen müsse, wird immer eine Abstufung finden. Aber wenn wir uns die weibliche Kleidung der Gegenwart denken, wo der untere Theil wie eine Tonne aussieht, dann in eine ganz dünne Taille hervortritt, und an dem oberen Theile wie ein umgestürzter Kegel aussieht, so ist kein Künstler verpflichtet, dies nachzubilden, da dies der Kunst völlig zuwider ist. Hingegen ist unbedingt griechische Draperie ebenso unzweckmäßig. Daher muß in dieser Beziehung den Künstlern Spielraum gelassen werden, und es ist hier ein Mittleres nöthig; und diese Richtung haben auch die bedeutendsten Künstler in neuerer Zeit genommen. Ebenso bei historischen Personen entfernt man sich nicht ganz von der historischen Bekleidung, behält sich aber die Freiheit vor, dieselbe künstlerisch zu modificiren. Wollte man aber so weit gehen, zu behaupten, die Sculptur, um nichts hinzuzuthun, was der Kunstrichtung widerspräche, solle sich der modernen historischen Darstellungen ganz enthalten, weil die Bekleidung ihr nicht gemäß ist, so würde ihr am Ende fast nichts übrig bleiben. Offenbar gehören sehr sonderbare Verhältnisse dazu, wenn man sich denken wollte, es sollten anders, als zur Uebung, mythologische Personen gebildet werden; für sich ist es etwas ganz unstatthaftes, und wenn die Poesie eine Zeitlang diesen mythologischen Weg eingeschlagen hat, so hat er sich jedoch auch in dieser nicht erhalten können, und in der Sculptur und Malerei ist es ebenso gegangen. Je mehr sich das Moderne in die Kunst hineingebildet hat, desto unthunlicher ist es gewor-

den, solche Gestalten hervorzubringen, die gar keine Wahrheit für uns haben. Allein was würde dann noch sonst übrig bleiben? Bloß die allegorische Person, d. h. eine Production, die bei der Sculptur und Malerei immer erst die Poesie in Anspruch nehmen müßte; denn die symbolische Erfindung ist nicht die Sache des Malers und Bildhauers, und was man darin das Poetische nennt, ist auch in der That etwas Poetisches. Sind solche Vorstellungen in das Leben übergegangen, so kann auch der Maler und Bildhauer dieselben darstellen, aber der Künstler fußt immer nur auf ein Gesammtbewußtsein, wie auf einen individuellen Einfall des Dichters, daher auch wieder hieraus Verbildungen entstehen können, und der Zusammenhang mit dem Leben aufgehoben wird. Gehen wir davon aus, daß es für uns eigentlich gar keine ἀγάλματα giebt, und daß auch die Religion bei uns einen geschichtlichen Character hat, so daß gleichfalls die religiöse Darstellung rein in dem geschichtlich Menschlichen liegt; so hat auch diese Eintheilung der alten Kunst in der neuern keine Wahrheit, sondern es muß auch die ganze Sculptur bei uns einen historischen Character haben. Dies führt uns zu dem, was uns in der Sculptur noch übrig ist, nämlich die verschiedenen Gattungen dieser Kunst noch zu bestimmen.

Hier fragt es sich sogleich, wenn wir die im Alterthum so reiche Gattung der Sculptur gegenwärtig nur als Studium gelten lassen, was bleibt dann noch übrig außer dem Gebiete des Portraits. Nichts anderes, was sich mit jener vorübergegangenen Gattung vergleichen läßt, als die symbolische Darstellung, die es in der modernen Kunst häufig giebt; so werden Tugenden, Gemüthszustände als Personen vorgestellt, wie wir dies häufig auf Denkmälern finden. Es ist jedoch nicht zu leugnen, daß dies eine etwas zweideutige Gattung ist, weil die Wahrheit dabei verschwindet, und das Ganze mehr einen conventionellen Character hat. Wenn sich dies auf das Ethische des Einzelnen bezieht, so haben wir auch etwas ähnliches auf dem poli-

tischen Gebiete, wo als Statuen das Vaterland und die politischen Tugenden und Zustände dargestellt werden. Hier ist allerdings ein conventionelles, das eben so gut ein ganz anderes sein könnte, und fragen wir, wie man darauf gekommen ist, so läßt sich eine reine Genesis davon nicht auffinden. Allerdings sind ähnliche Personificationen auch in der Poesie, aber dies sind so wenig Parallelen, als man das in der bildenden Kunst von der Poesie abzuleiten versucht ist. Fragt man aber, was soll bei öffentlichen Denkmälern an die Stelle davon gesezt werden? so bleibt nichts anderes, als das Historische übrig. Sollen von einem Verstorbenen dessen Tugenden dargestellt werden, oder die mannigfache Trauer um ihn als Gemüthszustände, so müssen Momente aus seinem Leben dargestellt werden, welche dies realisiren; aber es würde doch keine rechte Selbstständigkeit in einem solchen Werke sein, weil in dem Maaße, als es sich von dem öffentlichen Leben entfernt und dem Privatleben angehört, es unverständlich wäre. So wie wir uns denken, daß hier eine Theilung entsteht zwischen der Bezeichnung durch die Unterschrift und der Darstellung, so hat, wenn man dies mit der symbolischen Darstellung vergleicht, diese doch den Vorzug einer größern Einheit in der Uebereinstimmung zwischen Symbol und Sache. Wenn wir nun dies als ein gewissermaßen unvermeidliches ansehen, und auf die Frage nach der Wahrheit zurükkommen, so liegt hier ein aus dem modernen Leben genommenes Motiv zu Grunde, welches analog ist dem, woraus sich das Mythologische bei den Alten gestaltete. Was würde wohl die höchste Virtuosität auf diesem Gebiete sein; offenbar dies, wenn der Sinn der Figur verständlich wäre ohne Unterschrift und ohne conventionelle Bezeichnung; und da bleibt nur übrig der physiognomische Character. Auf alle Fälle läßt sich dies freilich nicht anwenden. Wenn man z. B. eine Borussia oder Germania ohne alle schriftliche Bezeichnung unterscheiden wollte, so würde das sehr schwer werden, um so mehr, weil das Symbolisch-Conventionelle in

das Hiſtoriſche eingedrungen iſt. Aber wenn eine beſtimmte Religion dargeſtellt werden ſollte, ſo könnte dies ſchon in dem Ausdrukk des Antlizes bezeichnet werden, ohne Beziehung auf Kelch und Kreuz oder dergleichen Andeutungen, ebenſo eine Darſtellung der Trauer, oder Pietät u. ſ. w.; denn hier iſt es durch das Phyſiognomiſche klar, und was hinzukommt, iſt nur eine Unterſtüzung, die theils durch die natürlichen Grenzen auf dieſem Gebiete, theils durch das Bewußtſein der Unvollkommenheit des Künſtlers oder des Beſchauers geboten iſt. Dies iſt allerdings derjenige Maaßſtab, nach dem die Vollkommenheit ſolcher Werke beurtheilt werden kann. Nun aber hat ſich freilich etwas in ſie eingeſchlichen, was als Thatſache aufgeſtellt zu werden verdient, um zu fragen, in wiefern es darüber ein Kunſturtheil giebt oder nicht. Es iſt nämlich gar nicht ſo ſelten, daß man in ſolchen Darſtellungen disparate Elemente vermiſcht findet, z. B. ſymboliſche Darſtellung von Chriſtlichem, vermiſcht mit Heidniſchem, oder von Modernem, vermiſcht mit Antikem. Hier fragt es ſich, iſt dies zuläſſig oder verwerflich? Die Frage ſcheint mir große Analogie zu haben mit einer andern, die wir früher aufgeworfen haben, nämlich welche Wichtigkeit bei der mimiſchen Darſtellung das Coſtüm und die Decoration haben. Dies lezztere iſt zwar nun etwas materielles, und jenes etwas geiſtiges, und doch haben beide für die Darſtellung gleichen Werth als Erläuterung der darzuſtellenden Verhältniſſe; aber wenn man dies im Allgemeinen verwirft, ſo ſcheint dabei eine Berükkſichtigung der Täuſchung ſtatt zu finden. Wenn man es erklärt als aufgehobene Einheit, ſo iſt dieſe Einheit wenigſtens nicht die der Sculptur; denn hier müßte man ſagen, der Künſtler muß ſehen, daß beides verſtändlich iſt. Müßte man alſo vorausſezen, daß ein antikes mythologiſches Element denen unverſtändlich wäre, denen das Chriſtliche verſtändlich iſt, dann würde der Künſtler in einer ſolchen Vermiſchung allerdings die Einheit des Kunſtwerkes zerſtören, wo aber das Verſtändniß vorausgeſezt werden

kann, wäre dies nicht der Fall. Aber freilich ist es auf diesem Gebiete immer schwer, eine allgemeine Befriedigung zu erreichen, und das kommt daher, daß immer etwas anderes, als das reine Kunsturtheil, sich einmischt.

Zwischen dieser Gattung, die die Götterbilder und dergl. vertritt, und der eigentlich historischen Sculptur haben wir nun in der Mitte ein solches Gebiet, welches dem Genrebild in der Malerei gleichsteht; es sind dies solche Werke der Sculptur, die es ebenfalls mit dem Wirklichen zu thun haben, aber nicht mit dem bestimmten Einzelnen, also immer nur allgemeine Verhältnisse der Gestaltung darstellen, z. B. solche Gruppen, wie des Pferdebändiger auf dem berliner Museum, wo ein Moment der Darstellung hervortritt, der sich in der Wirklichkeit wiederholt, aber die Darstellung selbst ist eine allgemeine, und hat nicht einen historischen Character. Diese Gattung wird jezt immer häufiger, und bietet ein immer größeres Feld dar, sowohl in der Darstellung der menschlichen Gestalten, wo sie sich an die symbolische Darstellung anschließt, als in der Zusammenstellung menschlicher und thierischer Gebilde, wo beide Formen, die hier vorkommen können, in ihrem Verhältniß zu einander dargestellt werden. Hier sieht man recht das der Sculptur eigenthümliche Princip der Gestaltung in seinem Resultat, nämlich solche Momente künstlerisch zu produciren und aufzufassen, worin die Entwikkelung der Gestalten in gegenseitigem Verhältniß eine normale Dignität hat, die es in dem Gebiete des animalischen Lebens ebenso giebt, wie in dem des menschlichen. Denn die edleren und größeren Thiere sind ebenso einer idealen Darstellung fähig; und ebenso giebt es eine solche im Zusammensein der Gestalten, wie bei Thierkämpfen, Jagdmomenten, die nicht mehr Figuren erfordern, als die Sculptur in einem Kunstwerke darstellen kann. Es findet auch hier etwas analoges statt, wie bei der Malerei. Solche Darstellungen werden nämlich in der Regel nicht im colossalen oder auch im natürlichen Maaßstabe ausgeführt, sondern

verkleinert. Dies hat seinen Grund in der Natur der Sache selbst; weil sie nämlich allgemein sind, so liegt in jedem schon die Forderung einer großen Menge, um die Möglichkeit, die in jedem liegt, auf eine kunstmäßige Weise zu erschöpfen; also nicht etwa bloß, um einen großen Aufwand von Kraft zu ersparen, nimmt man den verkleinerten Maaßstab, wie ja der Kunstwerth nie auf der Größe für sich beruht, sondern dergleichen Werke könnten sonst nicht in solcher Mannigfaltigkeit dargestellt werden, wie die Natur der Sache es erfordert. Historische und symbolische Darstellungen dagegen, die an einen bestimmten Moment gebunden sind, fordern dies nicht, weil es hier gilt, nur das Ausgezeichnete darzustellen, was eben das Seltene ist, und mithin nicht häufig vorkommt. So wie also das Historische die Forderung der Mannigfaltigkeit ausschließt, so verhält sich die Anschauung jener allgemeinen Darstellungen umgekehrt, denn sieht man einen solchen Moment dargestellt, so denkt man sogleich, dies könnte auch sonst noch auf mannigfaltige Weise dargestellt sein, dieser factischen Möglichkeit aber würde ein großer Maaßstab widersprechen. Um dieses kleinen Maaßstabes willen, der ihnen zusteht, eignen sich daher aber auch solche Darstellungen besonders für das Relief, auf das wir später noch einmal zurükkommen.

Was nun die historische Sculptur anlangt, so hat diese einen größern Umfang der Darstellung; denn sobald für ein Bildwerk die Aufgabe gestellt ist, daß es von einer großen Masse zu gleicher Zeit angeschaut werden kann, so erfordert dieses einen Maaßstab, welcher über das Natürliche hinausgeht, und es kann sogar in dem Wesen der Sache liegen, daß der natürliche Maaßstab der colossale ist. Diese Forderung ist oft mehr motivirt durch die Localität. Jedes Bildwerk in einem größern freien Raume und in der Nähe großer Gebäude erscheint gewiß dem Auge als unter dem natürlichen Maaßstabe, wenn es in demselben dargestellt ist; aber das eigentlich Colossale wird dadurch noch nicht gerechtfertigt, sondern durch die Bestimmung zur

gleichzeitigen Beschauung einer großen Masse. Da kann nur der colossale Maaßstab genügen; und wiewohl eine gewisse Alteration der Kunstgeseze da ist, indem dasselbe Bild in kleinerem Maaßstabe kunstlos würde, so darf doch das Gebiet nicht ganz geräumt werden, sondern es muß eine gewisse Licenz in dieser Beziehung da sein. Ueberschreitung der Lebensgröße in minderem Grade wird schon für alle Bildwerke nöthig, die im Freien und nahe bei öffentlichen Gebäuden aufgestellt sind, nur in geschlossenen Räumen ist der natürliche Maaßstab entsprechend, und bringt einen genügenden Effect hervor *).

---

*) In dem ursprünglichen Heft sagt Schleiermacher überhaupt über den colossalen Maaßstab bei den Gebilden der Sculptur, indem er zunächst von der Zeichnung ausgehend bemerkt: „Wie man sich eine Fläche zusammengesezt denkt aus unendlich vielen Linien, so muß hier jede von diesen Linien einen klaren Umriß haben. Daher ist alles im höheren Sinne Colossale nicht mehr rein plastisch, sondern hat schon etwas pittoreskes. Denn wenn das Bild im richtigen Verhältniß soll gesehen werden, so muß der obere Theil zuerst gemacht werden, weil ihn die Verkürzung verkleinert, und wir würden im Niveau des Kopfes den untern Theil ganz verkürzt erblikken. Das Bild ist also auf einen bestimmten Gesichtspunkt berechnet, d. h. malerisch. Dies bleibt richtig, ohnerachtet die größten Künstler colossal gearbeitet haben, und ist auch in der Natur der Sache begründet. Denn die Größe ist an dem lebendigen Dinge nichts zufälliges, sondern jede Art hat nur gewisse Grenzen, innerhalb deren sie schwankt. Erklären aber läßt sich die Tendenz auf das Colossale auf eine andere Art, wobei man aber sein Gegentheil mitnehmen muß. — Nämlich wir finden auch verkleinerte Sculptur vom verschiedensten Maaßstabe bis zur Steinschneiderei herunter. Der vergrößerte Maaßstab läßt zu, die einzelnen Verhältnisse mehr auszuarbeiten und ins Licht zu stellen, und erfordert also die genaueste Anatomie. Der verkleinerte rükt die Haupttheile mehr zusammen, daß das Ganze leichter übersehen wird. Beides ist also Epideixis für den Künstler und Studium für den Betrachter. Dabei aber dominirt desto mehr, je stärker die Vergrößerung wird, der architectonische Eindrukk der mechanisch überwältigten Masse, und je stärker die Verkleinerung, der Eindrukk der mangelnden Selbstständigkeit und der Angehörigkeit an ein anderes; das Werk erscheint als Zierath und Spielerei, woraus folgt, daß die Abweichung vom natürlichen Maaße nur in gewisse Grenzen eingeschlossen sein darf, wenn die Reinheit der Kunst nicht soll verloren gehen, wie denn gleich schon bei geschnittenen Steinen eine andere als die reine Kunstschäzung eintritt."

Göthe will, jedes Kunstwerk soll Verzierung eines bestimmten Raumes sein; dies ist nun darin wahr, daß der Maaßstab eines Kunstwerkes bestimmt wird durch die Localität, und also nicht willkührlich in eine andere Localität von anderem Maaßstabe umgestellt werden kann. Wenn wir davon ausgehen, so können wir in der historischen Sculptur herabsteigen bis zu jeder beliebigen Verkleinerung für einen bestimmten Raum. Bildwerke zur Verzierung großer Säle müssen einen andern Maaßstab haben, als die Verzierungen eines Kabinets, und einen andern, wenn sie zur Verzierung nicht des Raumes, sondern einzelner Geräthschaften, die im Raume sich befinden, angewandt werden; und so können wir auf das Kleinste zurükkgehen, und selbst das Kleinste liegt nicht außerhalb des Gebietes der Kunst, und die Grenze ist nur, daß der Maaßstab nicht so klein sein darf, daß die Richtigkeit durch den bloßen Anblikk nicht mehr bestimmt werden, daß vielmehr alles dazu Gehörige mit Genauigkeit angeschaut werden kann, ohne ein Hülfsmittel anzuwenden, welches den Anblikk des Ganzen erschwert. Hier kommen wir nun auf die Frage, sollen Figuren von gebranntem Thon (z. B. von Porzellan) auch in das Gebiet der eigentlichen Kunst gehören oder nicht? Wir werden dies bejahen und verneinen können, je nachdem sie so beschaffen sind, daß alle wesentlichen Theile genau dargestellt werden; dann sind sie Kunstwerke, die an der Grenze liegen, indem die Kunst hier an einem andern ist. Aber freilich wird dies nicht weiter zu urgiren sein, denn sonst würde man sehr weit zurükkgehen können und sagen, alle Bildwerke, die für gewisse Gebäude bestimmt sind, sind auch nicht Kunstwerke für sich, sondern an einem andern. Das Kunstwerk verliert jedoch seinen Kunstwerth noch gar nicht, wenn man es aus der Beziehung des andern, wie hier des Gebäudes, herausnimmt, an der es sich befindet, und es thut dies seiner Selbstständigkeit keinen Eintrag; dasselbe würden wir aber auch von dem kleinsten Bildwerke der Art sagen müssen; und wenn man fragt, warum dies

nicht geschieht, so liegt dies immer theils an der Art, wie sie entstanden sind, theils so zu sagen in der Gesellschaft, worin sie angetroffen werden. Man setzt nämlich voraus, daß solche Werke von mechanischen Arbeitern gemacht sind, und so wurzeln sie außerhalb der Kunst; ist aber das Modell dazu von eigentlichen Künstlern gemacht, so war jenes Urtheil voreilig, und die Hauptsache dabei ist die Thätigkeit der Kunst. Ebenso tritt aber auch die Kunst, in sofern sie die vegetative Natur darstellen will, ganz aus dem Gebiete der Kunst, und daher findet sich die Darstellung des Vegetabilen nur als Verzierung an anderem; so nimmt sie unter den Verzierungen der Architectur einen großen Theil derselben ein, und dient ebenso zur Verzierung einzelner Geräthe, in sofern sie noch Kunstwerke, und daher mehr scheinbar nur zu einem besondern Zwekke bestimmt sind. Da kommen wir wieder zu einer Grenze, wo wir sagen müssen, daß das Phantastische an die Realität streift, wie bei den religiösen Darstellungen in den Anfängen der Kunst. Dies gilt schon von den architectonischen Verzierungen der ältesten Art, die man auf gewisse vegetabilische Formen zurükkführt, aber sie sind doch phantastisch umgebildet, z. B. der Acanthus als Kapital einzelner Säulenordnungen. So nähert sich die solide Darstellung dem, was in der Malerei die Arabeske ist.

In sofern das Relief ein Analogon der Landschaft zuläßt, so findet auch dieses hier seine Stelle. Ueber das Relief ist oft gestritten worden, ob es ein echter Kunstzweig sei, weil es ein Mittelding ist zwischen Malerei und Sculptur. Es läßt zwar keine Beleuchtungsverhältnisse zu, aber es kann und muß die Perspective aufnehmen; und so kann man es zwiefach erklären, entweder als eine zurükkgetretene Sculptur, oder als eine hervorgetretene Malerei. Indeß leidet es wohl keinen Zweifel, sowohl wegen der Analogie des Stoffes, als auch wegen des Mangels der Färbung, daß es wesentlich der Sculptur angehört, und es ist dabei aus einem Standpunkte zu fassen, der zwischen

Sculptur und Malerei genommen ist. Es hat nun diese Darstellung vor der Sculptur eine größere Zusammensezung voraus, und so ist sie auch sehr häufig und im Großen angewandt worden, um einen Verein von menschlichen und thierischen Gestalten in großen Massen darzustellen, wie auf den Friesen antiker Gebäude den Kampf der Centauren, Amazonen und dergleichen. Es waren bei den alten Gebäuden gleichsam von selbst Flächen angewiesen, die für solche Darstellungen eingerichtet waren.

Es giebt hier auch noch andere, der Sculptur verwandte Kunstzweige. Der bedeutendste davon, der hier anzuführen wäre, ist die Steinschneidekunst, die schon bei den Alten in zwei verschiedenen Formen auftritt, in der der Kameen und der der Gemmen. Die leztere Art besonders führt noch auf einen andern Punkt; bei der Malerei hatten wir zu erwähnen die Kupferstecherkunst und die Lithographie, als ursprünglich auf die Vervielfältigung der Gemälde gerichtet, aber zugleich auch als eine eigene Kunst; denn die Kupferstiche und Lithographien brauchen nicht bloß Copien zu sein, sondern sie können auch ein eigenes Kunstwerk sein, da die Darstellungen auf diesem Stoffe auch ursprünglich sein können. Etwas analoges sind die Gemmen. Das ursprüngliche Kunstwerk ist freilich nicht das, was eigentlich gesehen werden soll, und nur indem der Stoff zugleich ein durchsichtiger Körper ist, läßt sich die eigentliche Zeichnung mit Deutlichkeit erkennen. Eigentlich aber ist sie bestimmt, um Abdrükke davon zu machen, und in diesen erscheint das Kunstwerk eigentlich, wie es gesehen werden soll. Für die Vervielfältigung der Sculptur im Großen hat man sodann ebenso die Abdrükke in Gips und Thon erfunden; hier ist aber nun gar keine Kunst, sondern ein rein mechanisches Geschäft, und es ist nicht in demselben Verhältniß, wie die Kupferstecherkunst zur Malerei. Wenn wir nun von allem, was bloß auf die Vervielfältigung geht, abstrahirend diese kleinen Productionen der geschnittenen Steine betrachten, denn sie haben doch in der Regel nur einen kleinen

Umfang, so fragt sich, ob diese auch eigentlich in das Gebiet der Kunst gehören. Es ist nicht zu leugnen, daß wir aus der alten Zeit noch eine bedeutende Menge von solchen kleinen Werken übrig haben, die den vollen Character der Kunst an sich tragen, und zwar in ihrer ganzen Geschichte, und also auch das in derselben Parallele der Entwikkelung darstellen. In der neueren Zeit hat man sich freilich viel Mühe gegeben, solche kleine Kunstwerke zu verfertigen, in der Absicht, sie für Antiken auszugeben, was natürlich die Sache selbst auf eine niedrige Stufe gestellt hat. Aber auch für sich den Gegenstand genauer betrachtet, folgt, daß man es hier auf jeden Fall, und auch bei den Alten, mit einer Kunst zu thun hat, die zum größten Theil den Character des Mechanischen an sich trägt. Wir finden hier zunächst eine sehr bedeutende Differenz zwischen der Sculptur und diesen Werken darin, daß hier kein Unterschied ist zwischen dem eigentlichen Wirken des Künstlers und seinen mechanischen Organen in der Bearbeitung des Stoffes, indem hier im Gegensaz der Sculptur die ganze Bearbeitung Sache des Künstlers selbst ist. Daher muß er einen großen Theil der Zeit darauf verwenden, sich diese Virtuosität zu erwerben. Fragt man nach der eigentlichen künstlerischen Productivität dabei, so ist es, dieser entsprechend, ebenso möglich, daß ein Künstler größere Werke der Sculptur im Kleinen nachbilde, als es möglich ist, daß er selbst etwas erfinde. Hierin zeigt sich also eine freie Productivität. Aber denkt man sich das Ganze als eine Reihe zusammengehörig von den größern Werken der Sculptur an durch das Relief hindurch bis zu diesen kleinsten Werken, so folgt, daß die ganze mechanische Virtuosität auf diesem Gebiete doch nur in Nachbildungen besteht, und daß selbst die damit verbundene freie Productivität der Erfindung doch hier mehr aus Reminiscenzen, als unmittelbar aus dem eigentlichen Gebiete der Kunst ihre Entstehung hat. Wenn wir nun von hier übergehen zu demjenigen, was als Abbildung und Nachbildung von vegetativen Formen als eigentlicher Nebenzweig

der Sculptur erscheint, d. h. die reliefartigen Verzierungen der Gebäude in Stukk und Holz, so wie zu denen am Geräthe, so finden wir eine ähnliche Mischung von künstlerischer Productivität und mechanischer Virtuosität, und dies zeigt uns das Uebergehen der Kunst in das Gebiet der mechanischen Gewerbe. Man kann sagen, daß die Kunst in neuerer Zeit eigentlich da erst einheimisch ist, wo man diesen Uebergang bemerkt, und daß erst da sie in gewissem Grade volksthümlich geworden ist. Wenn wir die Reste, die wir noch aus dem griechischen und römischen Alterthum haben, betrachten, so finden wir überall den Einfluß der künstlerischen Productivität auf die mechanischen Gewerbe. Die Geräthe haben Formen, die in Analogie sind mit den künstlerischen Bestrebungen, und alles, was wir Geschmakk nennen, was aber nur ein Resultat ist der künstlerischen Productivität, die sich erweitert und den ursprünglichen Typus der Kunstform auf anderes überträgt, dies ist immer nur im Zusammenhange mit einem in die größere Masse übergegangenen Kunstsinn. Ist dieses nicht der Fall, so ist die Kunst nur gewissermaßen Eigenthum der höheren Stände, sie besteht mit der Ungleichheit, und würde mit dieser verschwinden. So wie sie aber diesen Uebergang gemacht hat, so hat sie eine Grundlage gefunden im bürgerlichen Leben, und es ist die Kunst in das Gebiet des Mechanismus eingedrungen, und dies ist erst das allgemeine Leben des Kunstsinnes in seiner eigentlichen Vollkommenheit. Allerdings läßt sich dies in zwei verschiedenen Formen denken. Wenn wir auf das griechische Alterthum zurükksehen, wo wir die Kunst in ihrer Entstehung verfolgen können, so finden wir da einen umgekehrten Gang, den allgemeinen Kunstsinn als etwas ursprüngliches, d. h. das Unterscheidungsvermögen desjenigen in gegebenen Formen, was eine reine Wirklichkeit der bildenden Kraft zeigt, von demjenigen, was durch andere Einflüsse alterirt wird. Es ist der Sinn für das Schöne, den wir da ursprünglich als ein allgemeines Element finden, und die eigentliche Kunst hebt

sich daraus allmälig als ein höheres Maaß, gleichsam als persönliche Verkörperung dieser allgemeinen Richtung im Einzelnen hervor. In der modernen Kunst finden wir eher den entgegengesezten Weg. Die Kunst erscheint ursprünglich als der Antheil von Wenigen, die sich erst geltend machen können, zunächst bei denen, die auch in anderer Beziehung über den andern stehen, und einen gewekkteren Sinn haben, und erst allmälig geht dies in das allgemeine Leben über; doch finden wir schon sehr zeitig in der modernen Bildungsgeschichte in dem Verkehr der mechanischen Gewerbe eine Richtung auf das Künstlerische, und immer muß man beides zusammen nehmen, um eine Anschauung von dem eigentlichen Kunstleben zu haben. Wo nun die Richtung auf das Künstlerische bei denen, die eine mechanische Thätigkeit ausüben, als allgemein erscheint, da hat auch die Kunst eine allgemeine Grundlage, und wo dieser Einfluß erst gewekkt wird durch andere beabsichtigte Impulse, wie durch Kunstschulen und dergleichen, da soll das allgemeine Kunstleben erst gegründet werden; aber nur wo dieses Ziel bis auf einen gewissen Grad erreicht ist, d. h. wo das größere Publikum auf die Aneignung des Künstlerischen in dem Mechanischen einen Werth legt, da erst kann man sagen, daß ein allgemeines Kunstleben sicher gestellt ist.

Dritte Abtheilung.

Die Poesie.

Wir haben noch ein Kunstgebiet übrig, welches als ein eignes Kunstprincip erscheint, nämlich das dritte Glied zu den vorigen, die Poesie. Es wird zunächst darauf ankommen, das allgemeine Wesen derselben aus dem Begriff, der zu Grunde liegt, darzustellen.

Wenn wir von dem Begriff der freien Productivität ausgehen, so ist es hier die freie Productivität in der Sprache, mit der wir es zu thun haben; allein dies ist ein so weiter Begriff, daß wir ihn wieder beschränken müssen. Bisher haben wir es mit dem zu thun gehabt, was außerhalb des Menschen ohne ihn schon vorhanden ist, und wir konnten sagen, die freie Productivität der Kunst schließt sich nur an das, was vor der Kunst schon als Receptivität gegeben ist. Aber dieses Auffassen des Gegebenen in der Natur war nur möglich, weil in dem Wesen des Geistes dieselben Formen uns innerlich gegeben sind, die in dem Bewußtsein mit dem sinnlichen Eindrukk zusammentreffen und Eins mit ihm werden. Wir sahen, der Geist in der Form der menschlichen Seele ist ebenso gestaltbildend, er producirt die Formen, die in der Natur gegeben sind, aber nur als Bilder; indem die äußern Gegenstände ihm durch die Wahrnehmung zukommen, so faßt er sie als solche auf. Aber jede Auffassung ist nicht das reine Product der bildenden Kraft, sondern es ist da die Kraft gebunden, dagegen in der künstlerischen Productivität stellt sie sich in ihrer Freiheit wieder her. Das ist die Grundlage, auf welcher wir die bildende Kunst betrachteten. Soll dies Verhältniß nun auf die Poesie angewandt werden, so scheint dies hier ganz zu fehlen, daß etwas dem Menschen schon Gegebenes vorliegen muß; denn selbst die größten Productionen, ja die bedeutendsten Gattungen der Poesie haben es gar nicht mit etwas Gegebenem zu thun, sondern mit dem, was durch die Menschen entsteht, und alles dasjenige in der Poesie, was es mehr mit den äußern Gegenständen zu thun hat, nämlich die bloß beschreibende Poesie erscheint als eine bloße Nebengattung. Für dieses finden wir jedoch sehr leicht einen Anknüpfungspunkt an das, was wir über die bildende Kunst gesagt haben. Es ist schon damals erwähnt worden, daß die bildende Kunst ihre Gegenstände auch aus den Werken der Poesie nehmen könne, in sofern diese darstellt, was in dem Menschen und durch den Men-

schen vor sich geht. Dies gilt auch von der Mimik. In sofern nun daher die Poesie eine Beziehung auf diese beiden hat, so würden wir sehr leicht ihren Ort auf umgekehrte Weise angeben können, d. h. wie es bestimmte Zeichnungen, Gemälde und Statuen oder mimische Darstellungen giebt, die sich auf bestimmte poetische Productionen beziehen, so gäbe es dann auch umgekehrt poetische Productionen, die sich auf Werke der bildenden Kunst und auf mimische Darstellungen beziehen. Die Poesie kann hier vorgreifen und dies weiter ausbilden. Ebenso, wenn wir es mit Werken der bildenden Kunst zu thun haben, so ist es etwas sehr gewöhnliches, daß wir dies andern beschreiben, und dies kann in eine künstlerische Production der Sprache übergehen, und so wird Poesie daraus. So läßt es sich denken, daß dieses Gebiet der Poesie in einer Abhängigkeit von Mimik und bildender Kunst entsteht. Aber wollte man von da aus die ganze Poesie construiren, so fragt es sich, wie wäre dies möglich? Allerdings ließe sich eine solche Darstellung geben, aber es würde nur daraus folgen, daß wir jene beiden Gebiete als schlechthin ursprünglich ansehen müßten, und die Poesie nur als dadurch gewekkt. Denken wir uns ein Drama als poetisches Kunstwerk, und gehen von der Voraussezung aus, der Dichter sähe zuerst die Gestalten, die er dann reden und handeln läßt, und er gewahrte sie so in ihren Bewegungen, so ist in der That der erste Act für ihn dann nichts anderes, als eine Reihe von mimischen Conceptionen; der Künstler aber realisirt sie nicht, sondern thut dann gleich das zweite. So läßt es sich erklären, aber dann ist der Künstler ursprünglich mimisch erregt worden, und er wird nur Dichter, indem er die mimische Ausführung gleichsam überspringt. Denken wir uns nun, er sähe die Gestalten, die er nachher einführen will, erst in ihrer Ruhe in verschiedenen Momenten, so wäre dann sein Ausgangspunkt die Sculptur, indem diese rein die Gestalten sucht, er überspränge aber ebenso diese Ausführung, die dann freilich keine Einheit haben könnte, da die Sculptur,

in das Drama gebracht, doch nur einzelne Theile und Momente darstellen könnte. So wäre der Dichter in erster Conception bildender Künstler, überspränge die Ausführung, und stellte eine ganze Reihe von solchen Kunstacten als Einheit dar in der Poesie. Ich stelle dies nur als eine Einleitung voraus, um zu zeigen, daß es sich auf gewisse Weise sagen läßt, und daß man auf diese Weise zwar etwas erklärt, aber nicht die Kunst selbst, indem man so noch nicht die Einheit findet; denn wenn der Künstler bloß Gestalten sähe, so ginge er auf eine ganz andere Einheit aus, als die, welche wir in poetischen Kunstwerken sehen. Also verhält sich dies hier durchaus nur so, wie wir die poetische Beschreibung eines Kunstwerkes denken; diese ist jedoch etwas ganz Untergeordnetes; sehen wir aber auf die Identität des Kunstgebietes, so werden wir gleich sagen, daß die Einheit des Mimikers und Bildhauers eine ganz andere, als die des Dichters, wir also durchaus diesen Weg verlassen müssen.

Um jedoch diese vorläufige Betrachtung noch selbstständiger zu beenden, ist es nicht von dem Ziel ab, sich zu erinnern, wie wir schon eine Verwandtschaft zwischen Mimik und Musik angenommen haben, und dasselbe ist noch in einem größeren Maaßstabe von dem Verhältniß der Poesie zu der Musik zu sagen. Denn so wie wir uns poetische Darstellungen denken können in Beziehung auf mimische und plastische Gestaltungen, so können wir uns auch denken poetische Werke in Beziehung auf musikalische Darstellungen, so daß mit allen Kunstzweigen und der Poesie ein solches gegenseitiges Verhältniß stattfindet. Ja, wenn wir dies zusammenhalten mit einer ganz gewöhnlichen Classification der Poesie, so scheint diese gewissermaßen dadurch gerechtfertigt. Denn die dramatische Poesie wäre dann die Poesie in Verbindung mit der Mimik, die epische die in Verbindung mit der bildenden Kunst, da sie es mit denselben Momenten zu thun hat, die auch in der Malerei und Sculptur dargestellt werden, und die lyrische Poesie wäre diejenige, welche mit der Musik in

Verbindung steht. Wenn also diese Eintheilung der eigentliche Grundtypus ihrer Verzweigung wäre, so wäre eine große Wahrscheinlichkeit, daß das Specifische der Poesie in dieser Beziehung zu den andern Künsten bestände. Es ist freilich etwas mißliches, eher von einer Specification der Kunst zu reden, als wir das eigentliche Wesen und den Character der Kunst betrachtet haben, aber wenn überall die Praxis der Theorie vorangeht, so ist es auch natürlich, daß wir zuerst die Werke der Poesie in gewisse Gruppen zusammenstellen, um sie in ihrer Thätigkeit aus einer gewissen Ferne besser übersehen zu können. Betrachten wir jene Classification, so finden wir, daß sie durch das ganze Alterthum hindurchgeht; allein freilich wäre dies etwas sehr einseitiges, wenn wir unsere Betrachtung über die Poesie ausschließlich auf das classische Alterthum richten wollten; vielmehr würden wir da in Gefahr sein, ein nationales Eigenthümliche für etwas Allgemeines zu substituiren. Allein fragen wir, hat diese Eintheilung denselben Werth für die neuere Poesie, wie für die alte, was freilich die Sache noch nicht erschöpft, da das Orientalische noch außerhalb dieser Duplicität liegt, so wird jeder dies verneinen. Bei uns ist die dramatische Poesie gar nicht so an die mimische Darstellung gebunden, wie bei den Alten, denn da wurden die dramatischen Gedichte nur für die mimische Darstellung gedichtet, die der Dichter zugleich leitete; beides war gleichsam eine Production. In der modernen Poesie hat sich dies Verhältniß ganz anders gestaltet, und es kommen viele dramatische Gedichte zu Stande, welche gar nicht für die mimische Darstellung berechnet sind, und welche erst dazu modificirt werden müssen. Auch bei der lyrischen Poesie der Alten war Dichtung und musikalische Composition zusammengehörig; in der lyrischen war dies anfangs bei uns auch, so lange sie noch als reine Nachahmung in geschichtlichem Zusammenhange mit jener war. Jezt aber sind beide Gebiete so getrennt, daß die Musiker oft klagen, daß die Dichter sich gar nicht an die Bedingungen der musikalischen Composition kehrten.

Die epische Kunst dagegen ist in der modernen Kunst gewissermaßen auseinander gegangen; sie ist bei weitem nicht auf so bestimmte Weise von den andern Gattungen gesondert, wie in der antiken Kunst, dies zeigen die Uebergänge, die es in der modernen Kunst giebt zwischen diesen beiden. Einmal hat die moderne epische Poesie eine ganz andere Einheit, als die bei den Alten, so daß diese Einheit eine weit größere Verwandtschaft mit dem Dramatischen an sich trägt. Ebenso hat die dramatische Kunst in der modernen Poesie eine große Hinneigung zum Epischen. Denken wir uns z. B. die historischen Dramen von Shakespeare, welche eine Reihe bilden, so besteht der Unterschied zwischen diesen und der epischen Darstellung nur in der Form; aber wie leicht wäre es nicht, diese Gespräche in eine Erzählung zu verwandeln. Dazu kommt, daß wir schwer die Grenze ziehen können zwischen Gedichten, die wir zur Poesie rechnen, und die das äußere Sylbenmaaß haben, und zwischen solchen, die ohne das leztere aber doch sonst mit dem ganzen Wesen der epischen Poesie in Prosa auftreten. Auf der andern Seite ist im Metrischen die Differenz zwischen der epischen und lyrischen Poesie gar nicht so fest, wie bei den Alten. Die italienischen Stanzen der Ottave rime sind für beide, und auf alle Weise wollen diese zwei Arten sich mischen. So wie wir also beides zusammenstellen, so werden wir wieder irre an der eigenthümlichen Beschaffenheit, die die alte Poesie darbietet. Nehmen wir nun noch dazu, daß die poetische Productivität eine ganz andere Einheit haben muß, als die mimische, die bildende Kunst und die Musik, so ist hier etwas in Betrachtung zu ziehen, aber es ist nicht von der Art, daß wir uns daran halten könnten, um daraus das eigentliche Wesen der Poesie zu construiren.

Wenn wir daher den geraden Weg der Untersuchung einschlagen, so werden wir von jener allgemeinen Formel ausgehen müssen, die wir für die Kunstthätigkeit überhaupt aufgestellt haben, und fragen, welches ist denn die eigenthümliche Productivität

der Poesie? Die freie Productivität, wie wir früher gesagt, die von der gebundenen Thätigkeit sich löst, ist für die Kunst das Allgemeine; die Productivität der Mimik und Musik war in den Bewegungen, die sich als Aeußerung der innern Zustände zeigten; im gewöhnlichen Leben erfolgen diese als bloße Reaction gegen äußere Einflüsse, in der Kunst dagegen sind sie von diesen unmittelbaren Einflüssen entbunden, und sollen diese Function, durch Bewegung und Ton das Innere zu manifestiren, in ihrer ganzen Vollständigkeit darstellen. In der bildenden Kunst haben wir es zu thun mit der sinnlichen Vorstellung, wie sie als Bild ist. Die Auffassung ist hier überhaupt bedingt durch die dem Geiste inwohnenden Gestaltensysteme als Formen seiner Thätigkeit, aber die Auffassung im Einzelnen ist bedingt durch die Gegenstände, die nicht reine Productionen der bildenden Kraft sind, sondern durch andere Kräfte bedingt, diese soll die Kunstthätigkeit befreien, und beides in der Natur und dem Geiste in seiner Reinheit darstellen. Hier haben wir also von der einen Seite den durch innere Zustände des Selbstbewußtseins in Bewegung gesezten Willen, der wieder diese freien Bewegungen hervorruft. In der bildenden Kunst war es die Thätigkeit, wodurch der Geist in das hineingeht, was ihm die Natur für seine Sinne bietet. Womit hat es nun die Poesie zu thun, wenn wir sie ohne Beziehung zu jenen Künsten an und für sich betrachten? Hier werden wir zunächst dabei stehen bleiben müssen zu sagen, alle poetische Kunstthätigkeit ist Thätigkeit in der Sprache; aber freilich muß sie hier wieder ein eigenthümliches Gebiet haben, da keineswegs alle Thätigkeit der Sprache und auf jede Weise poetisch sein kann. Fragen wir nun, was die Sprache eigentlich ist, so müssen wir nothwendig auf die Identität zurükkkommen zwischen denken und reden, und zwar denken im weitern Sinne genommen, aber doch so, daß das sinnliche Bild nicht mit inbegriffen ist, sondern nur alles, was in das Gebiet der Vorstellungen hineinfällt. Wenn wir nun die Poesie ebenso, wie die

bildende Kunst, als freie Thätigkeit auf etwas beziehen, was ursprünglich als gebundene Thätigkeit und Auffassung gegeben ist, so folgt, die Auffassung von Gegebenem in der Form der Vorstellung hat es mit der Wahrheit zu thun, und sobald wir uns diese Aufgabe verallgemeinern, so sehen wir gleich, daß wir uns auf dem Gebiete der Wissenschaft befinden. Denn die Vorstellung und das Auffassen in der Form der Vorstellung im weitesten Umfange muß auf einer bestimmten Stufe der Allgemeinheit oder Besonderheit stehen, und diese alle gehören wesentlich zusammen, und jede einzelne Production hat ihre Wahrheit, in sofern sie hier eine gesezmäßig bestimmte Stelle einnimmt, also von diesem Zusammenhange abhängig ist. Dieser Zusammenhang ist aber, sofern er durch das Denken gegeben ist, die Wissenschaft dessen, was ist. Hier sind wir also ganz in dem Gebiete der Wissenschaft, und es läßt sich etwas analoges aufstellen, wie bei den bildenden Künsten. Wir beziehen die verschiedenen Abstufungen des Besondern und Allgemeinen auf die Naturgegenstände im weitesten Sinne, den Menschen und das menschliche Thun mit darin begriffen, so daß wir es also auf dieselbe Weise ansehen, wie es in der Wirklichkeit gegeben ist, und wie es uns auf geistige Weise einwohnt, und an etwas zum Bewußtsein gebracht werden soll. Aber wollte man nun weiter fortfahren und sagen, hier gilt es ebenso, die Vorstellung von dem zu befreien, was ihr fremdartiges anhängt, so gelangen wir dadurch keineswegs in das Gebiet der Kunst, sondern bleiben in dem Gebiete der Wissenschaft. Nun aber müssen wir die Poesie ganz davon lösen, denn jeder sieht, daß ihre Forderung eine ganz andere ist, als die Läuterung der ursprünglichen Auffassung im Bewußtsein zur wissenschaftlichen Wahrheit. Sollen wir diese Analogie ganz aufgeben, weil sie nicht in die Kunst führt, so hat es die Poesie allerdings mit der Sprache zu thun, aber nicht in sofern sie die äußere Hinstellung ist derjenigen geistigen Function, die sich auf das wirkliche Sein bezieht. Auf diese Weise trennen wir die

Thätigkeit der Poesie von der wissenschaftlichen Thätigkeit ab, allein wir haben doch nur etwas Negatives aufgestellt. Fragen wir also, ob denn die Sprache überall noch etwas anderes ist, als nur dieses, was wir, selbst im weitesten Sinne genommen, ihren logischen Gehalt nennen; denn alles dies, was sich in der Sprache darauf bezieht, ist die Sache der Wissenschaft, und da giebt es eine ganz analoge Ergänzung der Auffassung, die durch die Wirklichkeit des Gegenstandes, d. h. durch die Erfahrung bedingt ist, durch eine freie Productivität des Geistes, die die Form des Seins für sich hinstellt; allein dies ist nicht die Productivität der Kunst, sondern eine andere. Was bleibt aber dann in der Sprache übrig, worin die Poesie eigentlich ihr Wesen haben könnte? Die Sprache wird ursprünglich ebenso ein innerliches, wie wir dies von allen andern Kunstzweigen auch gesagt haben, daß die ursprüngliche Productivität eine innerliche sei; sie wird aber äußerlich nur durch den Ton. Dieser hat ein Analogon mit dem musikalischen Element, und immer in dem Gebrauch der Sprache bekommen wir einen Eindruck von diesem musikalischen Element. Allerdings ist nun da vieles indifferent, z. B. in der Sprache der Geschäftsthätigkeit abstrahirt jeder von dem, was wir im Allgemeinen Wohlklang nennen wollen. Aber es giebt anderes, wo wir eine Berükksichtigung dieses Elements verlangen. Hier leuchtet schon eine Analogie uns entgegen mit der Kunst, in sofern sie sich auf den Ton als Element der Musik bezieht. Dieses musikalische Element der Sprache producirt sich immer mit, indem wir uns der Sprache zu irgend einem Behuf bedienen, tritt aber nicht in ihrem ganzen Wesen in der Sprache auf, weil diese Seite zurükkgedrängt ist. Sehen wir daher die Sprache überhaupt als eine geistige Function an, so haben wir hier den eigentlichen Anknüpfungspunkt, und es ist dem gemäß die Poesie die zur Freiheit gewordene Productivität in der Sprache nach ihrem musikalischen Element. Die Sprache soll darin heraustreten als eine Totalität von Wohlklang. Aber da wird

gleich eingewandt werden, ob denn der Inhalt etwas völlig gleichgültiges sei; — und dies traut sich niemand zu behaupten. Dann aber haben wir mit dem jezt Aufgestellten auch nicht das eigentliche Wesen der Poesie getroffen, sondern nur etwas. Jedoch wird niemand ein Werk für poetisch halten, wo die Sprache keine Richtung hat auf den Wohlklang; aber es liegt darin auch noch nicht der Unterschied zwischen Prosa und Poesie. Wie verhält es sich aber mit dem Inhalt? Gegenüber der Behandlung des Inhalts in der Wissenschaft ist in einem gewissen Sinne die Wahrheit des Inhalts für die Poesie etwas gleichgültiges; in einem andern Sinne ist sie es offenbar nicht, und wenn wir diesen Unterschied finden können, so werden wir uns wohl völlig zurecht finden in Beziehung auf das Wesen der Poesie.

Betrachten wir einmal dies nicht an der Sache selbst, sondern an Beispielen, aber von allgemeiner Art. Denken wir uns ein episches Gedicht und fragen, ist hier die Wahrheit des Inhalts als ein geschichtlich gegebenes bei dem Gedicht von Belang, so ist dies zu verneinen; so wie wir bei dem Einzelnen, woraus das Gedicht besteht, stehen bleiben, so ist uns die Wahrheit gleichgültig, und die Personen eines epischen Gedichtes könnten völlig erdichtet sein; ob es einen Achilles, Ajas u. s. w. gegeben hat, ist für das Gedicht ganz gleich. Aber dies ist nicht für die Wahrheit des Einzelnen gleichgültig, denn wenn ich sage, der Dichter führt mir Menschen vor, wie ich mir gar keine denken kann, also ist im Einzelnen nicht nur nicht die Wahrheit eines bestimmt Gegebenen, sondern auch nicht die Wahrheit der menschlichen Natur, wenigstens nicht in der bestimmten Beziehung, in der er sie hinstellt, so wie ich diese Wahrheit vermisse, so hilft mir auch aller Wohlklang nichts, das eine hebt das andere auf, ich möchte gern diesen Wohllaut des Gedichts genießen, aber ich werde durch den Mangel an Wahrheit zurükkgestoßen. Fragen wir aber, ist die Wahrheit die Vollkommenheit des Gedichts als solches, so ergiebt sich nur, daß sie, genau genommen, die conditio sine

qua non ist zwischen dem Dichter und dem, der sich sein Werk aneignen soll, weil man den Wohlklang nicht anders auffassen kann, als an dem Inhalte, und wenn das leztere wegen Mangels an Wahrheit nicht angeht, so wird jenes als störend zurükkgewiesen. Ob aber nun diese Wahrheit des Inhalts mehr ist, als daß die logische Wahrheit nothwendige Bedingung ist in einem weiteren Sinne, können wir auf dem gegenwärtigen Standpunkte der Untersuchung noch gar nicht behaupten. Ohne dieselbe jedoch hätte man nur eine Art von Musik, keine Sprache; aber wie ein Werk nicht poetisch ist, wo keine Richtung auf Wohlklang darin enthalten ist, so auch nicht, wo keine Richtung auf diese Wahrheit ist. Allein es muß dabei die Poesie, sofern sie in der Sprache arbeitet, immer gelöst bleiben von der rein logischen Richtung, sei es als empirische und auf die Auffassung des einzelnen Wirklichen hingewandt, oder sei sie speculativ. Auf der andern Seite ist aber das eigentliche Specifische der dichterischen Begeisterung immer noch näher zu bestimmen. Offenbar muß in dem Dichter beständig die Sprache leben, aber zunächst in ihrer Richtung auf den Wohlklang. Indem nun der logische Werth ein anderer sein muß, als der poetische, so ist hier die Frage, worin dieser Werth liegen kann in dem Gebiete der Sprache.

Das Logische und Musikalische sind zwei Richtungen, die der Sprache gemeinsam angehören; es kann ein Saz als Ausdrukk in der Sprache seinem logischen Gehalt nach eine vollkommen genügende Bildung haben, aber er verlezt uns, indem er das Musikalische nicht befriedigt; auf der andern Seite kann uns ein Saz in dieser Beziehung befriedigen, aber doch seinem Inhalte nach als ganz leer erscheinen. Beides sind also ganz verschiedene Elemente; und es unterscheiden sich die Sprachen wieder selbst darin, daß die eine sich mehr nähert der Vollkommenheit von Seiten des einen, die andere von Seiten des andern Elements. Wenn wir aber die logische Seite betrachten,

so werden wir davon ausgehen müssen, daß es gar kein Denken giebt ohne Sprache, auch wenn wir das rein innerliche Denken und den vom sinnlichen Bilde gelösten Verstand nehmen, so können wir die Sprache nicht entbehren. Hier scheint daraus hervorzugehen, als ob dieses beides, die Sprache abstrahirt vom Denken und dieses Musikalische, ein und dasselbe sei. Wenn wir es als Forderung aufstellen, so ist es auch allerdings richtig. Wenn man aber diese geistige Function in ihrer wirklichen Erscheinung betrachtet, so giebt es eine gewisse Differenz zwischen Gedanken und Ausdrukk, die noch etwas anderes ist, als die zwischen Denken und Musik; es kann der Ausdrukk den Gedanken ganz identisch in den andern hinübertragen, das ist dann seine Vollkommenheit, aber die meisten wirklichen Mittheilungen in der Sprache nähern sich diesem nur. Fragt man nun, liegt hier eine Unvollkommenheit im Denken oder in der Sprache zu Grunde, so wird die Entscheidung vielen sehr zweifelhaft sein, es läßt sich denken, daß dies in einem Mangel an Uebung in der Sprache bestehe, aber keineswegs in der Unvollkommenheit des Denkens gegründet sei; ein anderer wird sagen, wo eine Unvollkommenheit des Ausdrukks ist, da ist auch eine Unvollkommenheit des Denkens. Worauf beruht nun diese Differenz des Urtheils? Offenbar darauf, daß der eine die reine Identität voraussezt, der andere, daß er voraussezt, es gebe eine Thätigkeit in der Sprache, die nicht zugleich Thätigkeit im Denken sei, also auch eine Uebung in der Sprache, die größer oder geringer sein kann, bei demselben Grade des Denkens. Dieses vermag die verschiedenen Ansichten mit einander auszusöhnen; wenn wir fragen, worin liegt diese Uebung, so kommen wir auf das zurükk, was ich als die specifische Begeisterung des Dichters dargestellt habe. Je mehr er innerlich spricht, und die Sprache in ihm lebt, desto mehr wird er Meister derselben sein. Dieses, was uns vorläufig nur noch als ein unbekanntes Etwas erscheint, hat aber doch eine Beziehung auf das Denken, denn

wenn der eine der Sprache so Meister ist, daß er seine Gedanken unmittelbar in mich hinübertragen kann, so daß ich mir dieselben sogleich anzueignen vermag, während der andere dieses so wenig ist, daß ich sein Sprechen immer ergänzen muß, so ist dies etwas, was mit dem Denken zusammenhängt, aber doch nicht das Logische und Musikalische. Ersteres nicht, weil es sonst die größere oder geringere Unvollkommenheit im Denken sein müßte. Fragen wir nun weiter, welches das uns unbekannte Element sei, was wir aber nur in seinen Folgen erkennen, so ist jede Sprache zunächst die Darlegung eines eigenthümlichen Complexus von Begriffen, eigenthümlich in sofern, als keine Sprache ganz in die andere aufgeht, ihrem eigenen Elemente nach. Fragen wir aber, wie sich die Sprache ihren Elementen nach zu diesem Complexus von Begriffen verhält, so finden wir in allen Sprachen, nur mehr oder weniger, so zusammengehörige Ausdrükke, daß wir sie nicht mehr auf eine einfache Weise an den Begriff heften, sondern daß die Differenz ihres logischen Inhalts erst einer Erklärung bedarf; damit besteht dies vollkommen, daß man zugiebt, es sind in einer Sprache nicht zwei Wörter vorhanden, welche ganz gleichen Inhalt haben; aber es ist dies eine Differenz, die sich nicht auf dieselbe Weise sogleich in den Gedanken überträgt, sondern sie fordert hier eine Erklärung. Hier sehen wir also allerdings eine Differenz zwischen dem Denken und Sprechen, die in der Sprache selbst ihren Siz hat. Hier ist nun ein Gegenstand für eine solche Uebung, wodurch eine Meisterschaft in der Sprache entsteht, die größer oder geringer sein kann, bei derselben Vollkommenheit im Denken. Allein ich will keineswegs behaupten, daß so die unbekannte Größe schon zu einer bekannten geworden ist, sondern ich habe bloß einen Ort aufgestellt, wo sie sichtbar ist, ohne daß sie bestimmt ist. Wenn diese aber wesentlich in die specifische poetische Begeisterung ausgehen soll, und wir diese genauer bestimmen wollen, so dürfen wir nun nicht mehr bei dem abstracten Begriffe der Poesie stehen bleiben, son-

dern wir müssen die Function in ihrer Verschiedenheit anschauen; aber weil es auf das Specifische hierbei ankommt, so müssen wir die Differenz von anderwärts hernehmen. Da kommen wir nun auf die vorläufige Betrachtung zurükk, mit der wir anfingen; wir wollen es jedoch nun umgekehrt machen und fragen: zugegeben, daß das Musikalische der Sprache dem Poetischen wesentlich sei, es erschöpfe dabei jedoch keineswegs die poetische Production, die ganze logische Richtung dagegen läge außerhalb der poetischen Production, was ist es dann, was uns die Poesie giebt außer dem Wohlklang in der Sprache? — Wir müssen uns dieses erst an einzelnen verschiedenen Fällen vergegenwärtigen. Denken wir uns ein Element eines epischen Gedichts, wo einzelne Personen in bestimmter Thätigkeit dargestellt werden, so erscheint uns, wenn wir mehrere dieser Art vergleichen, die eine vollkommener, die andere unvollkommener, worauf beruht diese Differenz? Je mehr mich der Dichter nöthigt und in Stand sezt, mir von einer Person ein vollkommenes Bild zu machen, desto vollkommener ist seine Darstellung für mich; je weniger mir dagegen dies durch seine Darstellung gelingt, ob ich gleich dazu aufgefordert werde, desto unvollkommener ist seine Darstellung. Was verlangen wir also hier? Der Dichter hat nichts in seiner Gewalt, als Wörter, die immer in dem Gegensaz des Allgemeinen und Besondern sind, aber es soll ein vollkommen einzelnes Bestimmtes daraus werden; er soll also etwas geben, was sich eigentlich nicht durch die Sprache geben läßt, denn die Sprache giebt immer nur das Allgemeine, aber durch die Art, wie er dieses in einander flicht, will er dies erreichen. Je vollkommener er dies erreicht, desto besser ist es. Dem sehr nahe kommt etwas sonst seiner Natur nach sehr entgegengeseztes, was wir hier vergleichen wollen. Nehmen wir z. B. die Beschreibung einer Pflanze in einem botanischen Handbuch; da soll nicht ein bestimmtes Einzelne gegeben werden, sondern die Species, und freilich soll auch ein Bild in uns hervorgerufen werden,

aber nur ein so veränderliches Schema einer Gattung, daß man sich darin unendliche Exemplare denken kann. Die Sprache, die Allgemeinheit ist, sezt mich in den Stand, diesen Typus zu entwerfen, so daß man die Pflanze darnach zeichnen könnte, dann ist die Beschreibung vollkommen. Doch ist dieses rein das Gegentheil von dem Poetischen, weil die Beschreibung durch ein Aggregat von allgemeinen Ausdrükken besteht, und nichts anderes, als daß ein allgemeines beschrieben werden soll. Wenn aber auf diese Weise eine bestimmte Pflanze beschrieben werden soll, so ist dies unmöglich.

Der Dichter nun soll nicht einen allgemeinen Typus geben, sondern hat es mit der Wahrheit und völligen Bestimmtheit des Einzelnen zu thun, und dies hat er durch die Sprache zu lösen. Aber dies ist nicht der logische Gehalt derselben, auch nicht von der empirischen Seite, denn da kommt es auf das dem Wirklichen Entsprechende an, und würde zur Beschreibung. Der Dichter soll uns dagegen in den Stand sezen, das Bild selbst innerlich zu construiren, aber so, daß mir es in seiner bestimmten Einzelheit erkennen. Dadurch haben wir aber eines von den früheren Resultaten wieder erhalten, was wir damals zurükkwiesen, nämlich eine Zurükkführung der Poesie auf die bildende Kunst; denn was der Dichter so hervorbringt, ist da nur ein Bild, als die Darstellung des einzelnen Bestimmten; dies wird mehr plastischer Natur sein, wenn er die Gestalt im Einzelnen auffaßt, dagegen mehr pittoresker Art, wenn er es mit andern zusammenfaßt. Aber hier fragt es sich sogleich, läßt sich auch das Geschäft der Poesie unter dieser einen Forderung aufstellen, und ist dies das eigentliche Wesen der Poesie, daß sie durch die Meisterschaft in der Sprache Bilder hervorbringen will? Und freilich ist dies nur die eine Seite. Betrachten wir aber die andere Seite, so kommen wir ebenso auf die Combination der Poesie mit der Musik, wie dort mit der bildenden Kunst; denn die andere wesentliche Seite der Poesie ist die, daß sie bestimmte

Zustände als Gemüthsbewegung und Stimmung hervorrufen soll. Dies ist ebenso etwas, was nicht unmittelbar durch die Sprache geleistet werden kann. Die Gemüthsbewegungen haben ihren natürlichen Ausdrukk in der Mimik und Musik, aber dasselbe, was diese uns vergegenwärtigen, soll nun durch die Sprache gegeben werden. Wo finden wir da einen Uebergang? Es ist dies ein zwiefacher. Wir haben schon bei der Betrachtung jener Künste gesehen, wie natürlich sie sich an die Poesie anknüpfen, weil sie an und für sich etwas unbestimmtes sind, was durch das Anknüpfen an die Poesie an ein bestimmtes gelangt, und so zu sagen, von diesem einen Reflex anzieht, der das unbestimmte in ihrer eigenthümlichen Natur verschwinden macht. Aber auf der andern Seite, wenn wir mehr auf die Gemüthsstimmung sehen, so manifestirt sie sich in der Art und Weise der Combination der geistigen Functionen in ihren Momenten, indem das innere Vorstellen bei der innern Stimmung der einen Art einen ganz andern Ton annimmt, als bei einer andern. Dieses innere Vorstellen ist schon ein, wenngleich nicht bestimmt hervortretendes, inneres Sprechen, und der Dichter soll dies zu seiner vollkommenen Klarheit und Bestimmtheit bringen, so daß der diesen innern Proceß in seinen Werken Anschauende sich nun diese Gemüthsstimmung eben so klar zu vergegenwärtigen vermag, wie dies bei einer Reihe von mimischen Bewegungen möglich ist. Hier ist also in Beziehung auf die Sprache ebenso etwas auf indirecte Weise zu leisten, was sie geradezu nicht zu leisten vermöchte. Denn die Elemente der Sprache sind etwas feststehendes, das Wort bleibt sich immer gleich, dies gilt von dem einfachen Saze, wie von der lebendigsten Combination. Hier kommt es nun darauf an, daß an diesem Festen das Wechselnde, Schwebende, rein Vorübergehende der Gemüthsstimmung zur Anschauung gebracht werde, dem sich die Sprache eigentlich widersezt. Wenn wir dieses beides zusammenfassen, so sehen wir, wie sehr beides einander parallel ist. Die

Sprache ist nicht gemacht, die Bestimmtheit des Einzelnen zu geben, aber der Dichter zwingt sie dazu, und daß er dies erzwingt, ist seine Meisterschaft. Die Sprache besteht aus der Combination fest gewordener Elemente, sie kann also auch eigentlich das in sich wechselnde nicht darstellen, der Dichter zwingt sie aber dazu auf indirecte Weise, und dies ist eben seine Meisterschaft. Dieses leztere hat seine Beziehung auf die innerliche Veränderlichkeit des Seins, und jenes hat seine Beziehung auf die bestimmte Vereinzelung. Beides liegt eigentlich unmittelbar außerhalb der Eigenthümlichkeit der Sprache, und nun beides durch die Sprache hervorzubringen, ist die Aufgabe des Dichters. Hier ist also von einem logischen Gehalt der Sprache gar nicht die Rede, worauf die Sprache ursprünglich eingerichtet ist. Da nun die Poesie, wie wir gesehen, wesentlich ihre Richtung auf die Musik hat, indem sie die Kunst des Wohlklanges ist, so werden wir nun nicht mehr sagen können, der Inhalt sei dabei einerlei, als das, woran dieser Wohlklang ist, sondern so wie wir dabei auf den logischen Gehalt sehen, so ist da die Kunst an einem andern, nicht aber in ihrem eigentlichen Gebiete. So ist die Beredtsamkeit, sie hat es mit dem logischen Gehalt zu thun, da aber ihre Richtung zugleich auf das Musikalische in dem Wohlklange geht, so ist auch das poetische Element darin; aber die Beredtsamkeit ist nicht Poesie, sondern die Poesie ist hier an einem andern, und zwar von der Poesie nur das, was an einem andern sein kann, nämlich jene abgetrennte musikalische Richtung. Sind dies aber zwei besondere Elemente, daß wir auf der einen Seite sagen, die Poesie hat es mit der Richtung auf den Wohlklang in der Sprache zu thun, und auf der andern Seite, sie hat etwas zu leisten in der Sprache, was eigentlich nicht durch die Sprache erreicht werden kann in jener doppelten Beziehung? Keineswegs ist beides etwas auf solche Weise abtrennbares, sondern beides nothwendig zusammen, und das musikalische Element ist das vermittelnde für beides; denn der mu-

sikalische Wohlklang ist etwas einzelnes, und dadurch nun kann die Sprache die Richtung auf einzelnes Bestimmte erhalten. Auf der einen Seite ist das Musikalische derselben unendlichen Veränderlichkeit und derselben verschwebenden Mannigfaltigkeit fähig, weil es in lauter Uebergängen besteht, und vermöge dieses Elements ist die Sprache fähig für die unmittelbare Darstellung des Veränderlichen im geistigen Sein; und so entsteht uns hiermit die Einheit der specifischen poetischen Begeisterung, indem das innere Sprechen des Dichters nur in dieser Duplicität versirt; denn mit dem Logischen hat es gar nichts zu thun, und in jener Duplicität des innern Sprechens wird ihm entweder die reine Objectivität des Bildes, oder die reine Subjectivität der innern Gemüthsstimmung entstehen. Dies ist das Gebiet seines innern Sprechens, und in diese Duplicität gehen alle poetischen Conceptionen auf, und mit der Einheit der specifischen Begeisterung des Dichters entsteht gleich diese Duplicität, so daß uns von hier aus sogleich auch eine verschiedene Richtung der Poesie entsteht, die eine auf die Objectivität gehend, die wir deshalb die plastische Poesie nennen können, die andere auf die Subjectivität gerichtet, die sich von da aus als die musikalische Poesie bezeichnen läßt; und alle Differenzen der Theilung müssen sich darauf zurükkführen lassen, wie wir auch schon gesagt haben, daß jene Triplicität des Dramatischen, Epischen und Lyrischen in der modernen Poesie sich nicht so bestimmt durchführen läßt.

Indem wir so durch die Hinzufügung eines neuen Elements die Dichtkunst aufgefaßt haben als freie Production der Sprache nicht nur dem Wohlklange, sondern auch dem Ausdrukk nach, und zwar nach den beiden Enden hin, die sich am meisten von dem logischen Gehalt entfernen, d. h. der Darstellung der Gemüthsbewegungen und der Bestimmtheit des Einzelnen in der Sprache, da diese sonst nur in dem fließenden Gegensaz des Allgemeinen und Besondern versirt, so haben wir hiervon die Be-

deutung noch näher aufzufassen. Daß die Sprache das Eigenthum des Menschen constituirt, ist wohl keine Frage, und der Zusammenhang mit den wesentlichsten geistigen Functionen liegt ebenso zu Tage. Dieser besteht nicht nur auf der Seite des Denkens darin, daß es kein Denken giebt ohne Sprache, sondern auch die Willensthätigkeit ist damit im Zusammenhange, indem dieselbe in ihren größten und allgemeinsten Erweisungen nur vermittelt ist durch die Sprache. Wenn wir aber die Grenze betrachten, von der wir ausgingen, um das Werk der Poesie an der Sprache zu zeigen, daß nämlich die Sprache im logischen Gebiete niemals das Einzelne giebt, sondern gegen dies schlechthin irrational ist, und eben so wenig das Innere geben kann, in sofern es sich in der Bestimmtheit eines einzelnen Moments darstellt, so wäre demnach die Poesie eine Erweiterung und neue Schöpfung in der Sprache. Allein dies verhält sich nicht so, sondern die Möglichkeit dazu wohnt schon der Sprache ursprünglich ein, aber freilich ist es immer nur das Poetische, woran es zum Vorschein kommt, sei es rein oder an einem andern. Denkt man an das, was man erfährt bei irgend einem dichterischen Werke, welches ausschließlich auf der einen Seite liegt, so erscheint es um so mehr als ein vollkommenes Kunstwerk nach der objectiven Seite hin, je mehr die einzelnen Gestalten ein wirkliches Leben erhalten, je mehr wir genöthigt sind, sie als einzelne Personen uns im wirklichen Leben zu denken; und auf der andern Seite in der subjectiven Richtung werden wir durch die musikalische Poesie eben so lebhaft innerlich erregt werden zu einem solchen innern Zustande, aus dem wir uns das, was der Dichter sagt, hervorgegangen denken; und um so mehr als durch die Musik für sich allein, je mehr die Sprache vor dem Tone voraus hat. Wenn wir dies zusammennehmen, so werden wir leicht einsehen, mit welchem Recht die dichterische Kunst im menschlichen Dasein so hoch gestellt wird, indem sie die Culmination dessen ist, was

dem Menschen eigenthümlich angehört, wie es an die Sprache geknüpft ist.

Nur ein Bedenken entsteht noch dabei, welches uns noch zu einer einzelnen, eben so wesentlichen Betrachtung führt. Wir haben einen Gegensaz aufgestellt zwischen dem logischen Gehalt und der poetischen Richtung der Sprache. Wenn wir den erstern Ausdrukk in seinem ganzen Umfange nehmen, so wird gleichfalls die Wissenschaft, also auch die der Principien, durch den logischen Gehalt der Sprache; besteht also ein Gegensaz zwischen dieser und der poetischen Richtung, so müßte ebenso ein Gegensaz bestehen zwischen der Wissenschaft und der Poesie. Wenn wir nun den ersten Ausdrukk genauer analysiren, so muß hier ein Unterschied gemacht werden, und es fragt sich, wenn wir die einzelnen Wissenschaften nehmen, welche Stellung die Poesie dazu hat. Von je her hat es poetische Productionen gegeben, die man in der Poesie Lehrgedicht nennt, die diesen Gegenstand aufzuheben scheinen, indem hier wissenschaftliche Gegenstände poetisch behandelt werden.

Betrachten wir nun insbesondere die Wissenschaft der Principien, die Philosophie, so zeigt uns die Geschichte, daß die ersten Versuche der Art poetisch waren nicht nur der Form, sondern auch dem innern Character nach, so daß also auf beiden Seiten in gewissen Productionen der Gegensaz aufgehoben scheint. Allein dies ist nur erst ein weniges. Gehen wir dagegen über unser Gebiet hinaus, so sehen wir in einer Region, die freilich erst kürzlich uns in einem weiteren Sinne aufgeschlossen ist, nämlich in den orientalischen Entwikkelungen, den Gegensaz zwischen Poesie und Philosophie als gar nicht vorhanden seiend, denn es giebt da keine Poesie, die nicht philosophisch, und keine Philosophie, die nicht poetisch wäre. Die Philosophie hat hier durchaus einen symbolischen Character, und die Poesie nimmt an dieser Eigenthümlichkeit Theil. Es könnte so scheinen, als wäre die Trennung und der relative Gegensaz nur an den äußersten En-

den; und es fragt sich daher, wie wir das Verhältniß zwischen jener und dieser Entwikkelung anzusehen haben. Es ist nicht zu leugnen, daß die abendländische Entwikkelung diejenige ist, die eigentlich allein eine vollständige Geschichte darbietet, und betrachten wir diese Geschichte, so erscheint jenes Hervortreten der Philosophie in poetischer Form und der Poesie in philosophischem Stoffe nur als der erste Anfang. Fragen wir nun, wo ist die Vollendung der Poesie und der Philosophie, so ist dies nur da zu denken, wo sich der relative Gegensaz zwischen beiden vollkommen entwikkelt hat. Dieses, gegen jenes gestellt, erkennen wir also darin, daß dort beides noch in einander geblieben ist, nur die orientalische Stabilität, den Mangel an geschichtlicher Bewegung; womit zusammenhängt, daß eine Reihe von Geschlechtern immer an der Productivität der frühern zehren muß, und keine eigene hat. Es verschwindet jenes Bedenken wieder, und es bleibt nur so viel, daß wir daran ein Hinderniß haben, um den Gegensaz zwischen beiden nicht als absolut zu denken, was auch gar nicht in unserer ersten Anlage war, sondern wir kamen nur dazu, um für die speculative und poetische Thätigkeit eine gemessene Formel festzustellen. Jede speculative Thätigkeit nämlich ist offenbar auch nichts anderes, als freie Production in der Sprache. Denken wir uns ein philosophisches System in einem einzelnen entstehend, so ist es nur ein Eigenthümliches, in sofern es freie Productivität ist, die in dem Individuum war, also ist es ebenso freie Productivität in der Sprache, wie es das Poetische ist. Aber die speculative Thätigkeit hält nur den logischen Gehalt fest, und die poetische das, was in der Sprache Ausdrukk ist, d. i. Darstellung der einzelnen Bestimmtheit. Wollen wir dies auf eine noch bestimmtere Terminologie zurükkführen, so müssen wir uns an etwas außerhalb der Sprache halten, um die Endpunkte als Annäherung anschauen zu können. Die Richtung auf das Poetische führt auf das Bild, und wenn wir Poesie von Philosophie ihrem

Wesen nach unterscheiden, so müssen wir uns zunächst an die objective Seite der Poesie halten, dieses ist als die sinnliche Vorstellung etwas außerhalb der Sprache, wogegen die Sprache irrational ist. Auf der andern Seite ist etwas ähnliches in dem, was sinnlicher Ausdrukk der einzelnen Anschauung ist, in der reinen Identität des Einzelnen mit der Totalität, das ist die mathematische Formel oder Construction, wir mögen sie uns denken als Formel in den Formen der discreten Größe als Analysis, oder als Construction der Figuren in der concreten Größe. Auch dagegen ist die Sprache irrational. Die Speculation ist also Annäherung der Sprache an die mathematische Formel, und die Poesie Annäherung derselben an das Bild. Die vollkommene Ausbildung der einen Richtung ist die Philosophie, in sofern sie zugleich allem, was wissenschaftlich ist, den Typus giebt, und die andere vollkommene Ausbildung ist die Poesie in beständiger Erneuerung von Productionen. Denn indem die Philosophie immer eins werden will, was sie freilich hier nie erreichen wird und kann, so will die Poesie immer neu werden, was sie nur erreicht in immer variirter Production. — Indem wir nun hier ausgingen von der einen Seite der Poesie, so wird sich das darin mangelhafte ausgleichen durch die nächste Aufgabe, die uns vorliegt, indem wir fragen, ob in dieser Duplicität der musikalischen und bildenden Musik auch die Gesammtheit der poetischen Productionen gegeben ist, und sich darin auflöst.

Wenn wir diese Duplicität zuerst auf eine allgemeine Weise, d. h. so wie wir jezt in der Theorie begriffen sind, in wissenschaftlicher Richtung nach der Formel hin betrachten in ihrem eigentlichen Inhalte, so ist das eine, wenn wir dabei stehen bleiben, dies, daß wir es hier überall mit dem Einzelnen zu thun haben; denn die Gemüthsbewegung und Stimmung, die sich zunächst musikalisch und mimisch ausdrükkt, und in die Sprache übergeht, ist ein schlechthin einzelnes, als der momentane Ausdrukk eines ganz einzelnen Lebens in dem bestimmt gegebenen Falle; und so

ist auch das Bild ein schlechthin einzelnes bestimmtes. Darin also sind wir eingeschlossen, und können nicht anders sagen, als was die Poesie darzustellen hat, ist seiner Form nach das Einzelne. Die beiden Seiten verhalten sich also, wie die Richtung auf die Außenwelt, die aber auch nur im Moment und als Einzelnes sich finden kann, und dies nennen wir Wahrnehmung. Das andere ist die Richtung nach Innen, die um so mehr hervortreten wird, je mehr wir uns nach Außen abschließen, es ist dies die Richtung auf das Selbstbewußtsein, aber ebenso in der Einzelnheit des Moments. Indem dieses Einzelne aber der Ausdrukk des ganzen Lebens ist, so ist es auch der Ausdrukk des ganzen menschlichen Geistes, in welchem sich in einzelnen Individuen ein einzelner Moment abspiegelt, und zugleich die Totalität in sich trägt. Ebenso will die Richtung nach Außen ein Einzelnes geben, oder eine Zusammenstellung von Einzelnen, die aber dann nothwendig wieder ein Einzelnes werden muß, wie das Gemälde wesentlich nur einen einzelnen Moment darstellt. Indem wir nun gesagt haben, unsere auffassende Thätigkeit ist nur deswegen, weil die Gesammtheit der Formen des Seins, wie sie uns im einzelnen Sein erscheint, dem Menschen auf geistige Weise einwohnt, und sie ist nichts anderes, als die zeitliche Production dieses im Bewußtsein inwohnenden Geistigen in dem Zusammentreffen mit dem, was uns äußerlich gegeben ist; und so wie wir diese Form des Seins als eine Totalität sezen, so trägt das Einzelne, wie es durch die freie bildende Thätigkeit entsteht, die Totalität in sich. Das eine ist die Totalität des Geistigen für sich in dem Einzelnen aufgefaßt; das andere ist die Totalität der Beziehung des Geistigen auf das Leibliche ebenso im Einzelnen aufgefaßt. So scheiden wir hier beide Seiten auf das Bestimmteste, indem wir zugleich sagen, daß jede vollkommene poetische Production auf der einen oder andern Seite gleich ist der gesammten Entwikkelung der Wissenschaft, weil sie das Alles in sich schließt im Einzelnen. So wie wir die Sache so auf-

fassen, so folgt, — bleibt dieses feststehen, daß die Poesie in der Sprache nur produciren kann unter der Form des Einzelnen, keineswegs unter der Form des Gegensazes des Allgemeinen und Besondern, wie die Wissenschaft, so läßt sich nichts außer diesen beiden Richtungen denken, was die Poesie produciren könnte, und sowohl das, was sich am meisten der Wirklichkeit nähert, oder was sich am meisten davon entfernt, das Phantastische, muß auch unter diese beiden subsumirt werden können. Aber etwas anderes ist es, wenn wir fragen, hält sich diese Duplicität in der wirklichen Erscheinung der Poesie auseinander? Da können wir nichts anderes verlangen, als was überall ist, daß nämlich die Erscheinung überall irrational bleibt gegen die Construction, weil sie, was diese als Gegensäze aufstellt, immer nur als Uebergänge vermittelt. Daher werden wir hier, wie überall, verfahren müssen, wo wir das Gegebene subsumiren. Das einzelne Erscheinende subsumirt sich in einer von der Construction ausgehenden Theorie immer nur unter eine zwischen beiden Richtungen liegenden Form, nämlich die der Gruppirung des Verwandten und der relativen Trennung desselben von anderem, aber so, daß solche Gruppen überall durch Uebergänge vermittelt bleiben. Wir wollen diese Vermittelung gleich an ein Paar bestimmten Punkten ins Auge fassen.

Wenn wir die aufgestellte Duplicität im Verhältniß zu der Triplicität der alten Poesie betrachten, die, wie schon gesagt, in die lyrische, epische und dramatische Poesie zerfällt, so füllt das Lyrische allein die eine Seite dieser Duplicität aus, nämlich die musikalische Poesie, das Epische und Dramatische aber die andere, als die bildliche. Vergegenwärtigen wir uns aus der griechischen Poesie die Dichtungen des Pindar, z. B. die große Pythische Ode, die den Argonautenzug beschreibt, so ist da ein Gegenstand, der ganz und gar episch erscheint, hier ist er jedoch lyrisch behandelt. Hierin haben wir einen Uebergang; die Form gehört der einen Seite, der Stoff der andern; was sollen wir davon sagen? Wenn wir nun aus der modernen Poesie einen

solchen Fall nehmen, so haben wir da eine Gattung unter den verschiedenen Namen Romanze, Ballade, wohin gehört diese? Es ist hier allerdings ein erzählender Stoff, es treten Gestalten auf in bestimmten Handlungen, dies gehört also noch der bildlichen Poesie; aber ein jedes solches Gedicht hat eine Tendenz zur musikalischen Begleitung, und dadurch zeichnet es sich schon aus als der musikalischen Seite zugehörig. Dasselbe giebt sich auch kund in der strophischen Form. Auch da ist also ein Uebergang. Wie haben wir dies zu beurtheilen? In beiden Fällen ist der Stoff der Form ganz und gar untergeordnet. Die Oden des Pindar sind vollkommen lyrisch, und ebenso auch Romanzen und Balladen. Wie weit aber geht nun diese Unterscheidung, oder kann man sie bloß im Ganzen festhalten? Mir scheint es, daß man sie vielmehr in jedem Elemente finde. Wäre in jener Ode des Pindar ein einziger Saz, der ebenso in einem epischen Argonautenzug stehen könnte, so wäre dies völlig verfehlt, vielmehr geht der Character der musikalischen Poesie durch alles Einzelne hindurch, was bei einer genauen Zergliederung leicht hervortritt. So darf überhaupt in der lyrischen Dichtung nicht in einem einzigen Saze eine Identität mit dem Epischen sein. Wenn wir die Sache umkehren, so können wir sagen, daß in dem Epos doch auch vorkommt, daß Stimmungen und Gemüthsbewegungen erregt werden, dem Stoffe nach also ein Lyrisches hineintritt; allein die Darstellung selbst darf doch durchaus nichts Aehnliches haben mit einem lyrischen Saze, sondern das Epische muß rein durchgehen. Der Unterschied besteht nun darin, daß die bestimmten Charactere durch die einzelnen Elemente hier immer vollkommen hindurchgebildet sind. In dem Epischen würde niemals die Richtung da sein, vielmehr würde es ein Verfehltes sein, wenn man die Figuren vergäße, und in die Identität der Gemüthsstimmungen versezt würde, vielmehr soll man die Figuren nicht bloß sehen, sondern bis in ihr Innerstes hindurchschauen. Wogegen es ebenso im Lyrischen gar

nicht die Absicht ist, daß die einzelne Figur gesehen werde, sondern die innere Thatsache der Gemüthsbewegung gefaßt werde, was uns freilich weniger auffällt, da es in der Differenz der antiken und modernen Poesie seinen Siz hat, wie wir später sehen werden.

Wir müssen noch einen andern Punkt erst im Allgemeinen berühren, nämlich das Verhältniß der äußern Sprachbehandlung, in sofern es sich in der gebundenen und ungebundenen Rede darstellt. Factisch finden wir den Gebrauch der gebundenen Rede nicht selten auch außerhalb der poetischen Thätigkeit. Wenn wir die alten Epigramme in der Gebundenheit ihrer Rede betrachten, so sind viele nichts anderes, als Ueberschriften oder Unterschriften, Notizen von einer Thatsache, und es ist dabei oft gar nichts, was sich auf freie Production beziehen ließe, anzutreffen; sie sind aber doch in einem bestimmten Sylbenmaaße. Ebenso bedient man sich bei andern Gelegenheiten des Sylbenmaaßes bloß um dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, wie dies die versus memoriales aufzeigen. Auf der andern Seite finden wir auch wieder solche Werke, die wir keiner andern, als der poetischen Thätigkeit zuschreiben können, und die doch nicht die gebundene Rede haben. Im Alterthum ist dies freilich selten. Wenn wir z. B. die prosaischen Mythologen nehmen, so sind sie keineswegs zu vergleichen mit Hesiodus und ähnlichen, denn sie behandeln den Gegenstand ganz anders, als Notizen auf gelehrte Weise gesammelt, dergleichen können wir also nicht hierher rechnen wollen, ungeachtet der Gegenstand eine poetische Production ist. Aber nun finden wir hier die sogenannten Milesischen Fabeln, dieses sind Erzählungen mit einem erdichteten Stoffe, und wenngleich in Prosa geschrieben, mit einer unverkennbar poetischen Tendenz. In der neuern Litteratur ist das Gebiet der Gedichte ohne Verse außerordentlich groß. Viele dramatische Productionen wissen nichts von Versification. Alle Romane sind in Prosa geschrieben, und ebenso, wenn wir die modernen Idyllen betrachten,

wie sie Geßner und andere behandelt haben, so sind auch diese, wenngleich die Tendenz poetisch ist, in ungebundener Rede. So finden wir hier auf der einen Seite ein Hinüberschweifen der gebundenen Rede in ein anderes Gebiet, auf der andern Seite ein Hinübergreifen der Prosa in die poetische Production. Daraus kann man schließen, daß die poetische Production nicht in nothwendiger Verbindung ist mit dem Sylbenmaaße. Ja man könnte noch dies sagen, was freilich nicht von Sachkennern zugegeben wird, aber doch als Grenzpunkt angegeben werden kann: Wenn wir ein Sylbenmaaß nehmen, so denken wir uns dieses nicht nur in einem bestimmten Gegensaz langer und kurzer Sylben abgezählt, und in einem bestimmten Rhythmus der Verse, sondern auch in einer bestimmten Wiederkehr der einzelnen Zeilen; im epischen Hexameter ist die Wiederkehr einer einzelnen Strophe, bei den Chören dagegen sind die Strophen sehr lang, andere Dichtungen giebt es, als die Dithyramben, wo keine solche Wiederkehr des Versmaaßes stattfindet, — und da, können wir sagen, ist gleichfalls schon eine Annäherung an die Prosa. Aus dem antiken Gesichtspunkte wird man dies freilich nicht zugeben, sondern denselben eben so gut ein Sylbenmaaß beilegen, wie den Productionen mit strophischer Wiederkehr. Hier zeigt sich, wie auch die Vorstellung von diesem Gesez selbst verschieden ist. Es giebt zwar in der neuern Poesie auch Gedichte ohne strophische Wiederkehr, selbst bei Göthe, Schiller und Klopstokk, allein unserer Gewöhnung entsprechend vermissen wir doch etwas, und suchen, wiewohl vergebens, nach der strophischen Wiederkehr. Wie steht es also mit der Verbindung des Innern der Poesie und dem Sylbenmaaße? Eine geraume Zeitlang wußte man in unserm modernen Drama gar nichts von Sylbenmaaß, sondern fand dies als etwas durchaus unnatürliches; später kehrte man zurükk zu dem, was freilich auch das Ursprüngliche gewesen war. Da hat man also eine Gattung von Poesie, bei der es Regel war, daß kein Sylbenmaaß angewandt wurde, während

man nicht sagen kann, daß es gewisse Gattungen des prosaischen Vortrags gebe, wo das Sylbenmaaß erfordert werde. Hier erscheint also der Einfluß der ungebundenen Rede größer, als der der gebundenen. Nehmen wir die Sache geschichtlich, so war im Alterthum eine geraume Zeit, wo alles, was für die Oeffentlichkeit bestimmt war, durchaus nicht des Sylbenmaaßes entbehren konnte. Fragen wir nun, worauf dies beruht haben kann, so schließt sich dieses leicht jener Hülfe für das Gedächtniß an. Wenn lange Reden sollten erhalten werden ohne schriftliche Aufzeichnung, so war dies weit schwieriger zu erreichen in Prosa, als im Sylbenmaaß. Wollte aber jemand behaupten, daß dies der innere Ursprung des Sylbenmaaßes sei, so würde dies etwas sehr einseitiges sein; sonst hätte der Schauspieler, wenn ihm zugemuthet wird, seine Rolle in Prosa zu lernen, und das Drama selbst eine höhere Vollkommenheit, wenn es des Sylbenmaaßes nicht bedürfte. Dies ist also nicht der eigentliche Ursprung. — Gehen wir von der musikalischen Poesie aus, wo die größere Entwikkelung des Sylbenmaaßes ist, so war hierin das Ursprünglichere immer die Verbindung der Poesie mit der Musik. Die Musik kann nicht bestehen ohne bestimmten Tact, d. h. ein Verschwimmen der Musik in einer tactlosen Tonfolge kann nur etwas einzelnes und Ausnahme sein. Die Bedingung der Musik in ihrer Selbstständigkeit ist der Tact. Dieser besteht nun in dem bestimmten Gegensaz von Länge und Kürze, oder von einander als aliquote Theile aufnehmenden Zeittheilen. Soll also die Rede mit dem Gesange verbunden werden, so tritt für diese die Nothwendigkeit des Sylbenmaaßes ein. Von diesem hätten wir also hier den ersten Ursprung, allein dieser deutet noch keineswegs auf das zweite Element, nämlich die strophische Wiederkehr. Denken wir ferner an die epische Poesie und an die Dialogen des Drama, so ist da die Verbindung der Musik und Poesie nicht gegeben. In der dramatischen Poesie der Alten nun sind die Chöre ein nothwendiges Element, und konnten nur in Verbin-

dung mit der Musik vorgetragen werden. Daher könnte man sagen, wären diese Dialogen reine Prosa gewesen, so wäre dieser Gegensaz in einem und demselben Ganzen zu schroff gewesen, und deswegen hat sich das Sylbenmaaß auf den Dialog fortgepflanzt. Dies scheint um so mehr der Sache angemessen, als wir Fragmente haben von einer Gattung des Drama, wo Gesang und Chöre fehlten, und auch für den Dialog das Sylbenmaaß nicht eintrat.

Wie wollen wir aber von hier aus das Sylbenmaaß in der epischen Poesie erklären? denn da waltet dergleichen gar nicht ob. Wollte man sagen, der mündliche Vortrag erreicht leichter eine sichere Bestimmtheit, und wird leichter für eine große Entfernung vernehmlich, wenn Sylbenmaaß dabei ist, so daß es nicht nur eine Hülfe für das Gedächtniß, sondern auch eine Hülfe für den Sinn des Gehörs ist, so wäre auch dies ein bloß äußerer Grund; und wenn wir fragen, warum wurde dasselbe nicht auch dem öffentlichen Redner gestattet und von ihm gefordert, der oft eine größere Masse vor sich hatte, der er sich verständlich machte, als der Rhapsode, so ist freilich der wesentlichste Unterschied der, daß man voraussezte, der Redner producire seine Rede augenblicklich, wenigstens der Form nach. Aber demungeachtet wäre es doch nicht das Richtige, das Sylbenmaaß in der epischen Poesie dadurch veranlaßt so äußerlich zu erklären, und wenn wir es hier anders erklären müssen, so würden wir es auch bei der dramatischen Poesie nicht so äußerlich erklären können. So scheint es also, daß die Verbindung der Musik mit der Poesie nicht der einzige Grund ist, woher sich das Sylbenmaaß bildet. — Wenn wir also die Sache, abgesehen von den einzelnen Formen, von Innen heraus betrachten wollen, so müssen wir die Frage so stellen, giebt es einen innern Zusammenhang, vermöge dessen alle diejenige Thätigkeit in der Sprache, die nicht von freier Production, wie die Poesie ausgeht, also die wissenschaftliche und gesellige, in der Form der ungebundenen Rede ver-

läuft, und warum ist es, daß die freie Productivität in der Sprache die gebundene Rede sucht. Wenn wir uns hier auf den rechten Standpunkt stellen wollen, um den Gegensaz zu verstehen, so kann dies nur geschehen, indem wir uns über den Gegensaz stellen; und da fragt es sich, ob es in der Sprache etwas giebt, was über dem Gegensaz der Prosa und Poesie steht. Dies führt auf die Aufgabe, diesen Gegensaz durch Uebergänge zu vermitteln, so daß wir hiernach eine Reihe bilden können, die uns bestimmte äußerste Grenzpunkte darbietet; diese Reihe würde dann über dem Gegensaz stehen, aber sie würde ihn in sich schließen.

Hier müssen wir nun festhalten als das Gemeinschaftliche, daß die Sprache aus articulirten Tönen besteht, worunter ich hier nur das Gesez von Selbstlautern und Mitlautern und in ihrer Zusammensezung also das Wesen der Sylben verstanden wissen will. Wenn wir dies betrachten, wie es für das Ohr heraustritt, so können wir uns als das Aeußerste eine solche Tonlosigkeit denken, vermöge der die eine Sylbe von der andern gar nicht unterschieden ist. Da ist aber der Rhythmus gleich null, und es müßte dann auch jeder Unterschied von Länge und Kürze, Arsis und Thesis aufgehoben sein. Die gänzliche Accentlosigkeit und das gänzliche Gleichsezen aller Sylben als Quantität betrachtet, wäre hier ein Extrem; dadurch kommen wir auf eine Unangemessenheit in der Sprache, sowohl für den logischen, als geschäftlichen Gehalt. Denn in den Gedankenverknüpfungen giebt es immer einen Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenpunkten. Wenn nun der Ton und der Vortrag der Rede dies gar nicht berükksichtigt, so ist eine Disharmonie in der Sprache zwischen dem Innern, d. i. dem Gedanken, und dem Aeußern, d. i. dem Ton. Dieses Extrem liegt außerhalb aller Art von Thätigkeit in der Sprache, und es kann keiner einzelnen Thätigkeit derselben angemessen sein. Hier haben wir also einen Endpunkt auf der einen Seite, und es verschwindet darin aller Gegensaz zwischen Prosa und Poesie. So wie wir uns nun den-

ken, daß in dies Chaos irgend eine Sonderung und Gliederung hineinkommt, so tritt dann die Rede im Gegensaz von Accent und Accentlosigkeit, also von Arsis und Thesis heraus, und dies findet sich eben sowohl im einzelnen Worte, indem wir nämlich unterscheiden den eigentlichen Kern des Wortes von dem Zufälligen, als der Nebenbestimmung, als es sich auch wieder findet im Saze. Diese Differenz schließt sich unmittelbar an die logische Construction der Sprache an, an diejenige, die sich auf den Saz bezieht. Damit will ich keineswegs gesagt haben, daß dies nur die Construction für die ungebundene Rede ist, sondern nur, daß sie nichts in sich trägt, als die Beziehung auf die Natur des in sich verbundenen Sazes. — Betrachten wir nun das Sylbenmaaß in seiner höchsten Ausbildung, so finden wir in dem Gegensaz bestimmter Länge und Kürze, und in der Art, wie die Füße hervortreten, eine Opposition gegen jene Differenz, die sich rein auf den logischen Gehalt bezieht; denn wo das Sylbenmaaß vollständig entwikkelt hervortritt, da nimmt es von dem logischen Werth der einzelnen Sylben 'gar keine Notiz. Eine Sylbe, die bloß Endung oder Vorsezsylbe ist, kann so gut Länge sein, als ein Stamm, und der Stamm kann so gut Kürze sein, wie die Endung. Da sehen wir, daß ein anderes Princip waltet, und es fragt sich nun, wie dies in die Darstellung der Rede hinein kommt? Ist es zu erklären als eine Steigerung von der gänzlichen Tonlosigkeit durch den Accent hindurch zu dem eigentlichen Sylbenmaaß? Bei genauerer Betrachtung wird man dies verneinen müssen, und sagen, daß hier ein Gegensaz zwischen beiden ist. Nun fragt sich aber, verhält sich in dieser Beziehung das Sylbenmaaß überall gleich, und ist dies etwas, was man mit vollkommener Allgemeinheit sagen kann, daß die Entwikkelung des Sylbenmaaßes einen Gegensaz bildet zwischen Entwikkelung des Accents und Rhythmus als eines logischen und grammatischen? So wie wir eine Differenz zugeben und sagen, es ist möglich, daß in verschiedenen Sprachen dieses Verhältniß nicht

daſſelbe iſt, ſo wird dieſe Differenz auch auf das Gebiet der gebundenen und ungebundenen Rede einen Einfluß haben müſſen. Wo daher das Sylbenmaaß in ſeiner vollkommenen Entwikkelung einen ſolchen Gegenſaz bildet gegen den Accent, und zu der logiſchen und grammatiſchen Gliederung, da folgt, — in ſofern wir überhaupt zugeben, daß der urſprüngliche Ort des Sylbenmaaßes die poetiſche Production iſt, — daß in ſolcher Sprache das Hinübergreifen der Proſa in die Poeſie viel ſeltener ſein wird; wo aber das Sylbenmaaß in ſeiner vollſtändigen Entwikkelung immer eine gewiſſe Schonung hat gegen die logiſche und grammatiſche Differenz, da folgt, daß die Poeſie jene Beziehung mit aufnehmen kann, und daß alſo hier mehr ein Hinübergreifen der Poeſie in die ungebundene Rede ſtattfinden muß. Unſere germaniſchen Sprachen treten in dieſes Verhältniß zu den antiken, und es kann ſo bei uns ſich das Sylbenmaaß nicht in dieſen Gegenſaz zum logiſchen Gehalte ſtellen; daher ſtört uns dieſes aber auch leicht wieder bei dem Leſen der antiken Verſe, weil wir durch die Betonung immer die Sylbe zu verlängern fürchten. Dies iſt nun die Erkärung dieſes Umſtandes, vorausgeſezt, daß die urſprüngliche Art der gebundenen Rede die Poeſie iſt, und dabei kommen wir doch wieder auf die obige Frage zurükk, gilt dies nur von der muſikaliſchen, oder von der Poeſie überhaupt? Nach den vorausgehenden Erörterungen werden wir beſſer im Stande ſein, dieſe Frage im Allgemeinen zu beantworten.

Wenn wir die Geſchichte einer Theorie über die Poeſie, ſo wie ſie ſeither behandelt worden iſt, betrachten, ſo hat es darin von je her viele Präventionen gegeben. Wenden wir uns in dieſer Beziehung zu unſerem Standpunkte zurükk, nach welchem wir die Kunſt im Allgemeinen als freie Production angeſehen haben, ſo kann man da nicht ſagen, die Theorie gehe der Poeſie voraus, ſondern ſie folgt hier erſt aus der Praxis. Davon war auch Ariſtoteles, welchen man als den erſten einer ſolchen Auf-

ſtellung der Theorie anſieht, ganz durchdrungen, und auch darin, wie er das Ganze anlegt, iſt er davon weit entfernt, der Kunſt Regeln zu geben, ſondern er hat aus den Werken der Meiſter in der Kunſt ihre Methode conſtruirt, und daraus gewiſſe allgemeine Grundſäze abſtrahirt; nie aber hat er dies weiter, als auf die griechiſche Sprache ausdehnen wollen, und will man ſeine Theorie allgemein machen, ſo mißkennt man ihren Sinn. Die Poeſie iſt überall älter als derjenige Zuſtand, in welchem eine weit verbreitete Völkergemeinſchaft ſtattfindet; ſie entſteht alſo überall auf eine eigenthümliche Weiſe. Dergleichen haben wir freilich nicht viel aufzuweiſen. Die lateiniſche Poeſie iſt allerdings eine Nachahmung der griechiſchen geweſen, dies iſt nicht zu leugnen, da bei den Römern dieſe Function bei der ganzen Geſtalt ihres öffentlichen Lebens zu ſehr zurükktrat. Wenn wir in dieſer Hinſicht das orientaliſche betrachten, ſo finden wir da die Urſprünglichkeit und eigenthümliche Zuſammenſtellung; ſehen wir dagegen auf die modernen europäiſchen Völker, ſo hat freilich die Kenntniß der antiken Poeſie bei der Ausbildung der eigenen nicht gefehlt, als ſich die neue entwikkelte, aber ſie hat ſich keineswegs daran gebunden, ſondern in ihrer freien Production eigenthümliche Formen aufgeſtellt. Es kann alſo hier allgemeines nur ſehr wenig geben, und es muß ſich gleich ſpecialiſiren nach der Natur der Sprache und des Entwikkelungsganges eines Volkes. Wenn man z. B. lange Zeit darüber geſtritten hat, ob der Reim etwas Zuläſſiges ſei oder nicht, ſo iſt dies etwas thörichtes zu fragen, da eine Reihe von Völkern ſich des Reimes in der Poeſie bedient haben. Da fragt es ſich alſo zunächſt, was haben wir noch weiter zu thun, wenn wir von dem aufgeſtellten Elemente ausgehen, und was können wir noch über die Entwikkelung der Poeſie ſagen? — Es kommt dabei immer darauf an, daß man den Gang, den ſie in einem Volke genommen, in Beziehung auf die Art, wie ſich die verſchiedenen Verhältniſſe in ihr geſtaltet haben, zu verſtehen ſucht; dabei iſt das Schwie-

rigſte, wenn eine ſolche Poeſie nicht ganz eigenthümlich iſt, ſondern auch in die Imitation fremder Poeſie hinüber ſchweift. Dies iſt in der modernen Poeſie der Fall, aber freilich nicht auf dieſelbe Weiſe. Die Franzoſen haben auch zu einer gewiſſen Zeit die antiken Sylbenmaaße nachgeahmt, aber dies iſt bald wieder verſchwunden, und kein lebendiges Princip in ihrer Litteratur geworden. Sehen wir auf die deutſche Poeſie, ſo iſt dies ein ſehr ſchwieriger Gegenſtand. Wir haben da eine alte Poeſie, die ſo gut als verſchollen war, und eine neue, die in zwei geſchichtliche Richtungen ſich beugte, auf der einen Seite als Imitation des Franzöſiſchen und Engliſchen, und auf der andern Seite als Nachahmung des Antiken. Daher iſt es ſchwer, den eigentlichen Gang zu zeichnen, und es hat allerdings ſeine tiefen Gründe in der Natur der Sprache und der ganzen volksthümlichen Anlage.

Gehen wir von unſern feſtgeſtellten Elementen aus. Den lezten Punkt haben wir ſchon in dieſen nur auf etwas Unbeſtimmtes bringen können, da wir das Verhältniß des Sylbenmaaßes zur poetiſchen Productivität nicht auf eine abſolute Weiſe fixiren konnten, ſondern auf der einen Seite ſtanden Sylbenmaaß ohne poetiſche Productivität, und auf der andern wahre poetiſche Productivität ohne Sylbenmaaß. Allerdings waren dies nur Grenzpunkte, und in ſofern können wir eine Reihe aufſtellen in Beziehung auf das Verhältniß des Sylbenmaaßes zu der poetiſchen Production. Wir würden hier zunächſt aufzuſtellen haben diejenigen poetiſchen Productionen, worin das Sylbenmaaß Minimum iſt, was ſich zunächſt anſchließt an den Gebrauch des Sylbenmaaßes außerhalb der Poeſie. Das andere Glied wären dann diejenigen poetiſchen Productionen, welche ſich des Sylbenmaaßes nicht bedienen. Zwiſchen dieſen beiden Endpunkten würden wir nun das Ganze zuſammenzufaſſen haben. Fragen wir, welches diejenige Gattung der Poeſie ſei, von der das erſte gilt, ſo iſt dies das Epigramm; denn es enthält ſchon dem Namen nach urſprünglich und weſentlich nur eine Notiz, die aber

hier in ein Sylbenmaaß gebracht ist; und da ist dies Element der Kunst noch an einem andern. Aber die Richtung auf unser erstes, den Wohlklang, ist wesentlich dabei, und gehen wir weiter, so ist auch das andere Element dabei, was wir in Beziehung auf die Sprache wesentlich herausgehoben haben. Also die wesentlichen ursprünglichen Kunstelemente sind da, aber es ist eigentlich kein Gegenstand für sich da, und wir sehen gewissermaßen nur isolirt, was die Poesie an der Sprache thut, ohne daß der Gegenstand eine freie Production wäre. Denn indem das Epigramm eigentlich Ueberschrift ist, wie bei vielen Grabmälern der Alten, so ist hier der Gegenstand ein durchaus gegebener, aber in der Art der Darstellung kann sich doch der poetische Character manifestiren. Sogleich tritt jedoch auch hierbei unsere ursprüngliche Differenz ein; es giebt nämlich hier eine Auffassungsweise, die sich mehr der musikalischen Seite nähert, wo die Empfindung vorwaltet; und auf der andern Seite eine Richtung auf das Epische, wo die Notiz in ihrer Objectivität gefaßt wird. Wenn wir die Sache von Seiten des Sylbenmaaßes weiter verfolgen, so haben wir hier einen Hauptgegensaz, der auch wieder dem Ausdrukke nach als ein fließender erscheint, aber in der That sich sehr bestimmt absezt. Es treten hier nämlich ein, theils die epischen Sylbenmaaße als kurze ein- oder zweizeilige, und die Sylbenmmaaße nach der musikalischen Seite, als größere und zusammengesextere Strophen. Hier fragt es sich, hat dies einen Grund in der Natur der Sache, oder ist es willkührlich; oder liegt es in der Sprache, sofern sie Organ der Mittheilung ist, und nicht in der Sache? — Die Aufstellung, die wir hier gemacht, ist schon nicht einfach und allgemein; denn wenn wir die italienische Poesie betrachten des Ariost und Tasso, so finden wir Gedichte, von denen wir sagen müssen, daß sie nach unserer Eintheilung auf der objectiven Seite liegen; aber wenn wir das Sylbenmaaß betrachten der Ottave rime, so ist dies eine sehr zusammengesezte Stanze, und hat nicht die Natur

des Epos. Auch kann man nicht sagen, die Stanze verhalte sich zu dem Umfange der Gedichte, wie der Herameter zu dem Umfange der alten Gedichte. Allein in der modernen Poesie ist die reine Objectivität nicht so gehalten, wie in der alten, sondern es ist da zugleich eine Richtung auf das Musikalische, und diese hat dann Einfluß mit auf das Sylbenmaaß gehabt. Wollte man dagegen einwenden, daß Klopstokk in seiner Messiade, wo eine ähnliche Richtung auf die Empfindung ist, wie bei Tasso, den Herameter gebraucht hat, so muß man sagen, er war in der Richtung der Nachbildung der antiken Sylbenmaaße, und dies führte ihn darauf, sonst würde er vielleicht diesen Gegenstand in einer mehr dem Italienischen sich nähernden Form behandelt haben. So kann die Theorie sich zusammensezen von verschiedenen Standpunkten aus, aber um die Gesezgebung derselben sieht es schlimm aus. Wollte man sagen, dies ist etwas Verkehrtes, daß einer sein Gedicht nach verschiedenen Gesichtspunkten abfaßt, so weiß ich gar nicht, was ich dazu sagen soll. Ueber den Zusammenhang der freien Productionen der Sprache in Behandlung des Sylbenmaaßes kann allein das innere Leben des Dichters Aufschluß geben, und jenes beides kann in ihm Eins geworden sein. Ein anderes ist es, wenn man fragt, ob das Gedicht nicht viel volksthümlicher sein würde, wenn nicht dies antike Versmaaß darin nachgebildet wäre? Allein es war in dieser Periode überhaupt keine bildende Kraft, sondern es würde nur eine andere Nachahmung geworden sein, vielleicht nach dem Französischen hin. Kurz, es fehlt an allen Motiven, diese Frage zu beantworten.

Wir wollen diese beiden Massen vorläufig auseinander halten und sagen, die objective Poesie hat eine überwiegende Richtung auf kurz wiederholende Sylbenmaaße, und nur in sofern die musikalische Richtung doch auch darin eine gewisse Bedeutung erlangt, finden wir auch größere Sylbenmaaße. Die musikalische Poesie, die in Gedankenreihen innere Zustände darzu-

stellen hat, hat im Ganzen genommen größere Sylbenmaaße. Fragen wir nun, wie diese beiden Hauptarten der Poesie existiren, so war bei den Alten die epische Poesie zu einer Zeit geworden, wo die Schrift noch selten und schwierig war, also für die mündliche Ueberlieferung, und mußte also sehr große Rükksicht nehmen auf die Behandlung im Gedächtniß, damit die Gedichte ihrer Existenz sicher wären. Die musikalische Poesie wurde überwiegend im Zusammenhange mit großen Volksfesten, also eben deswegen schon im ursprünglichen Zusammensein mit musikalischer Begleitung, ja oft zugleich auch mit einer orchestischen, wie dies bei allen Aufzügen eigentlich der Fall war. Wenn wir nun die moderne Poesie in dieser Beziehung vergleichen, so finden wir nur eine Gattung, die sich damit parallelisiren ließe, und diese nur für beschränkteren Raum und von späterem Ursprunge, nämlich das Kirchenlied; sonst geht die lyrische Poesie vom Einzelnen aus, und nicht vom öffentlichen Leben, und das Zusammensein mit musikalischer Vergleichung ist etwas relatives und zufälliges. Auf dem Gebiete des Kirchenliedes finden wir ganz analoge Erscheinungen, wie bei den Alten, daß der Dichter zugleich die Begleitung macht, wenn er auch nicht eine andere Melodie dichtet. Sehen wir aber auf die große Masse unserer lyrischen Poesie, so ist sie von dem Musikalischen ganz getrennt, und wird nur auf zufällige Weise damit verbunden. Unsere objective Poesie stand nicht mit unter jenen Bedingungen, sie konnte also einen andern Character annehmen. Denken wir uns, daß im Homer sehr häufig dieselben Reden wiederholt werden, so gehört dies wesentlich mit zu dem, was zur Behandlung des Gedächtnisses nothwendig ist. Wenn man aber behauptete, es sei dies wesentlich zur epischen Poesie, so ist dies wunderlich, indem man meinte, alles müsse allgemeine Regel sein. Betrachten wir den Einfluß, den diese Differenz auf die musikalische Seite hat, so ist da eine große Analogie. Eine große metrische Masse ist offenbar viel leichter zu fassen im Zu-

sammenhange mit Musik und orchestischer Bewegung, als rein für sich allein. Wenn wir die Strophen nachbilden, so ist dies eigentlich nur für solche, die von der griechischen Poesie aus daran gewöhnt sind; für unsere einheimische lyrische Poesie wäre dies zu nakkt, ohne daß wir sagen könnten, es fehle uns an der Bildung des Ohres, sondern es fehlt uns an jenen Erleichterungsmitteln, und die können wir uns nur auf jene Weise aneignen. Ebenso ist es mit dem zweiten, nämlich dem Verhältniß, worin das rein Metrische steht mit denjenigen Differenzen in der Sprache, die logisch und grammatisch sind; es ist hier ebenfalls ein differenter Character der Sprache, der dabei zu berükksichtigen ist, und die Abstufung läßt sich ziemlich verfolgen. Bei den Alten war die reine Quantität in der Poesie durchaus das Bestimmende und Ueberwiegende, ohne daß man behaupten könnte, daß das andere dabei ganz verloren gegangen sei. Aber indem die Sprache selbst etwas Beweglicheres hatte, was sie dem Gesange näher brachte, so war eine Differenz mehr darin, die wir nicht hineinbringen können. Bei uns müssen sich die beiden Elemente auf bestimmte Art gegen einander ausgleichen, während bei den Alten jedes für sich bestimmt entwikkelt sein konnte. Daher müssen wir andere Regeln haben als sie; und wenn man die Nachahmung der Alten übertreibt über die Natur der Sprache hinaus, so geht auf der andern Seite viel mehr verloren. Dies ist offenbar auch der Fehler, dem Voß unterlegen ist, und weshalb ein großer Theil seiner Uebersezungen sich und die Alten nicht zugänglich gemacht hat. — Fragen wir nun weiter, wie es mit denjenigen Gattungen der Poesie steht, die das Sylbenmaaß wieder verlassen, und in die ungebundene Rede übergehen, so sind dies bei den Alten durchaus untergeordnete Productionen, die schon in der Region des Verfalls liegen; wir würden aber sehr unrecht thun, wenn wir dies auch von uns sagen wollten. Hier fragt es sich nun, was diese Differenz bedeutet und woher sie ihren Grund hat? Wir müssen gleich

hinzunehmen, daß es bei uns Productionen giebt, worin Poesie und Prosa gemischt sind; dies ist etwas, wovon die Alten nichts wußten. Darum aber ist es noch nicht etwas verkehrtes; und wir haben dabei nothwendig auf die Behandlung des Gegenstandes zurükkzugehen. Denken wir uns eine solche Einheit, wie eine dramatische ist, so finden wir da im Ganzen genommen immer sehr erregte Momente dargestellt; eine jede dramatische Catastrophe ist ein Maximum von Erregung, und alles Frühere ist theils Einleitung dazu, theils hat es immer die Richtung darauf; da erscheint das Sylbenmaaß von selbst. Denken wir uns ein ganzes menschliches Leben dargestellt, wenigstens zum größten Theil, wie in unsern Romanen, so ist nothwendig eine große Mannigfaltigkeit darin, und wenn sich nun dieses auch in der Sprache hervorheben muß, so erscheint es hier natürlich, daß eine Mischung von Poesie und Prosa eintrete, um die mehr ruhigen und erregten Momente zu unterscheiden. Wenn wir aber in unserm Drama dasselbe finden, so müssen wir dies mit etwas anderem vergleichen; vielmehr ist dies dem analog, wie sich in dem griechischen Drama eine Mischung der Versmaaße findet, die bald mehr nach der musikalischen, bald mehr nach der epischen Poesie hin liegen; dies hat sich nun bei uns verwandelt in die Mischung von Prosa und Poesie. Aber wenn wir erwägen, daß unsere musikalischen Sylbenmaaße nicht die Ausdehnung haben, wie bei den Alten, so ist die Differenz zwischen Poesie und Prosa nicht viel größer, wie bei den Alten zwischen musikalischen und epischen Sylbenmaaßen.

Wenn wir das in Beziehung auf das Metrum gesagte zusammenfassen, so ist das Resultat: 1) Es giebt in dieser Beziehung eine Entwikkelung in jeder einzelnen Sprache für sich nach der ihr eigenthümlichen Natur, die vorzüglich besteht in dem Verhältniß, in welchem das logische und grammatische Interesse in Beziehung auf den Ton, und das Interesse der Quantität in Beziehung auf den Rhythmus darin sich darthut; dann

aber giebt es noch Entwikkelungen der Sprache, in sofern sie in den allgemeinen Kunstverkehr eingeht, d. h. die Productionen anderer Sprachen zur Anschauung kommen, und sie sich dieselben zu assimiliren sucht. Es giebt Sprachen, die alle fremden Productionen von sich entfernt halten, daher von dem Minimum an ein sehr verschiedenes Capacitätsverhältniß der Sprache in dieser Beziehung bis zu einem solchen Maximum, wo der Unterschied zwischen der allgemeinen nationalen Form und der aus dem allgemeinen Kunstverkehr angeeigneten fremden Kunstform aufhört. Ist dies verbunden mit dem Zurükktreten der natürlichen Entwikkelung, so kann man allerdings sagen, daß der Character der Eigenthümlichkeit bis auf einen gewissen Grad darunter leidet. Wo aber die Sprache nicht in ihrem wesentlichen Character in ihren Grundverhältnissen leidet, da ist vielmehr eine Erweiterung der Productivität in der Sprache, welche sich in einer bestimmten Reihe feststellt. — 2) Fanden wir, daß von dem Minimum poetischer Production aus, wo die Poesie noch an einem andern ist, zur Erreichung eines besondern Zwekkes, als welchen Punkt wir das Epigramm gesezt haben, selbst schon sich eine Duplicität darthat als eine größere Hinneigung nach der objectiven Seite — der epischen, oder nach der subjectiven — der musikalischen; und so entwikkeln sich von da aus zwei verschiedene Reihen von Productionen im Metrum, eine epische und eine lyrische. Wollten wir dies aus der metrischen Form des Epigramms ableiten, so würde sich dies nicht durchführen lassen; so wie z. B., wenn man aus dem Distichon des griechischen Epigramms auf der einen Seite den Herameter, auf der andern das lyrische Versmaaß entwikkeln wollte. Sondern indem wir in diesem eine gewisse Einheit haben, die wiederholbar ist, so erkennen wir darin das Element des Strophischen, und dies entwikkelt sich zusammenziehend nach der epischen Seite hin, so wie erweiternd nach der lyrischen zu. Nun aber bilden sich in jeder Sprache eigenthümliche Formen, zugleich aber, wenn in den Zeit-

verhältnissen lebendige Communicationen der Sprachen eintreten, so entwikkelt sich in der Sprache das verschiedene Maaß der Assimilation mit andern Sprachen, bei der einen nur vorübergehend, bei der andern selbst zu einer Duplicität von Systemen auseinander gehend. Dies können wir nirgends so gut nachweisen, als im Deutschen. Der Reim ist da das ursprünglich Nationale; neben diesem hat sich ein System von Nachbildungen fremder Sprachen entwikkelt, und zwar nach dem Antiken hin auf der einen Seite, und dem Modernen auf der andern. In der ersteren Beziehung sind wir beschränkt theils auf das Verhältniß des rein Grammatischen zum Musikalischen, das im Griechischen und bei uns ein verschiedenes ist, theils dadurch, daß das Lyrische bei uns nicht in Begleitung der Musik vorgetragen wird; daher können wir eher die italienischen Versmaaße nachbilden, als das der griechischen Chöre.

Wenn wir nun insbesondere noch das Verhältniß zwischen dem Sylbenmaaß der antiken objectiven Poesie des Epischen und dem der modernen romanischen näher betrachten, so steht damit in Verbindung, daß in der leztern eine gewisse Neigung der epischen Poesie zu der musikalischen ist, welche in der erstern nicht obwaltet; daher wird hier eine Assimilation von der ursprünglich lyrischen Form des Metrums gestattet, welche in der antiken Poesie nicht ist. Hier führt uns also das Sylbenmaaß schon selbst darauf, den Hauptgegensaz nicht als starr und streng, sondern als einen fließenden, als einen Gegensaz überwiegender Richtungen aufzufassen. Betrachten wir die Structur der so vielfältigen lyrischen Sylbenmaaße, so ist es kaum möglich, diese auf ein System zurükkzuführen, sondern man muß sie so ansehen, daß ihnen das Positive als Willkührliches anhaftet, was man auch nicht anders, als so als einzeln bestehend auffassen kann, es ist die immer wiederkehrende Irrationalität des einzelnen Bestimmten nach dem nächsten allgemeinen Begriffe, was man als Regel aufstellen kann. Z. B. wenn wir die bekannte Form des

Sonetts betrachten, so ist da eine sehr bestimmte Verbindung des Mannigfaltigen und der Einheit; eine zwiefache Duplicität geht durch, die einen eigenthümlichen Gegensaz constituirt. Wollten wir dies als ein wesentlich Construirbares ansehen, so müßten wir sagen, daß es gewisse Gegenstände gäbe, die an dieses Sylbenmaaß gebunden wären, und es müßte eine Uebereinstimmung zwischen dem Innern und dem Aeußern dieser Form nachgewiesen werden. Nun ist dies aber gar nicht der Fall, vielmehr giebt es nichts Lyrisches von kleinem Umfange, was sich nicht in diese Form bringen ließe; überdem ist es ja auch schon mehrfach vorgekommen, daß ein Gegenstand in einer Reihe von Sonetten behandelt worden ist, was doch dieser Form ursprünglich nicht angemessen ist. Denken wir nun noch an andere untergeordnete Formen, wie das Madrigal und Triolett, so fällt da das Willkührliche gleich in die Augen; das eine, was man sagen könnte, ist, daß es gewisse lyrische Formen giebt, die gleichsam Rükkgänge sind von dem Lyrischen in das Epigrammatische, und auch schon in der Form diese Tendenz zeigen; aber auch dies läßt sich nicht auf bestimmte Weise construiren. — Es wäre noch eine Frage, die in dieser Beziehung könnte aufgeworfen werden. Wenn wir nämlich die verschiedenen metrischen Typen betrachten, so gehen sie fast immer über die geschichtliche Zeit der Poesie hinaus, und dies selbst in den modernen Sprachen, wo die Entstehung der Poesie doch ganz in der geschichtlichen Zeit liegt, man aber dieses doch nicht geschichtlich aufgefaßt hat, bis sie eine gewisse Bildung hatten. So erscheinen diese metrischen Typen überwiegend als geworden im Gegensaz zu den gemachten, weil man nicht nachweisen kann, wer der erste Urheber derselben, und welches das erste Auftreten derselben ist. Nun aber finden wir mehr oder weniger in der weitern Entwikkelung der Poesie, daß metrische Typen gemacht werden, da fragt es sich denn, verhält sich dieses beides ganz gleich, oder giebt es hierüber wenigstens ein Gesez, welches durch alle Sprachen hindurch

ginge, oder haftet diese Differenz an dem eigenthümlichen Character einer jeden Sprache? — Denken wir in der Sprache eine gewisse Mannigfaltigkeit metrischer Formen gegeben, und die poetischen Darstellungen, die sich am meisten im Leben geltend machen, an sie gewiesen, woher kann dann ein Reiz entstehen, in der Darstellung, statt sie in die gegebenen Formen zu fügen, etwas Neues, Willkührliches einzuführen? Wir haben in unserer Sprache diesen Fall sehr häufig nach beiden Seiten hin. Denken wir an die Klopstokkschen Oden, so herrscht in diesen die Nachahmung der lyrischen Sylbenmaaße der Alten vor; aber Klopstokk hat auch eine Menge eigenthümlicher Strophen selbst gemacht ohne bestimmte Vorgänger. Ebenso finden wir etwas ähnliches in der Nachbildung der romanischen Sylbenmaaße, nämlich auch hier eigenthümliche Strophen, die im Allgemeinen den Character der romanischen Sprachen an sich tragen, aber doch darin ohne Vorgänger sind. Die selbsterfundenen Strophen im antiken Sinne haben sich in unserer Sprache wieder verloren, mit den Strophen von modernem Character verhält es sich dagegen umgekehrt, diese sind im Zunehmen. Der Grund ist wohl darin zu suchen, daß die romanischen Sylbenmaaße sich mehr an unsere ursprünglichen nationalen Sylbenmaaße anschließen, als die antiken, daher sie sich länger erhalten haben als die ersten. Von diesem Punkt aus die Sache betrachtet, erscheint uns diese als eines, was man von einem andern Gesichtspunkt aus allerdings unterscheiden kann. Denken wir uns eine Sprache, so lange sie lebt, in metrischer Entwikkelung, so ist hier zu denken, daß dies ebenso erfolgt, wie die Entwikkelung alles Lebens, welches des Wachsthums bedarf, es geht nicht gleichmäßig vor sich, sondern es giebt gewisse einzelne Entwikkelungsknoten, Punkte schnellerer Bewegung, und dann tritt wieder eine allgemeine Ruhe ein. Dies geht natürlich in der lebendigen Form nur bis auf einen gewissen Punkt, und jeder lebendige Körper hört auf zu wachsen, ehe er seine eigentliche ἀκμή erreicht hat. Hierunter läßt sich

die ganze Geschichte der Sprache subsumiren. Diejenigen Formen, welche wir als die nationalen ansehen, sind nichts anderes, als das Resultat der ersten Entwikkelung, auf diese folgen ähnliche, und so lange dies der Fall ist in dem isolirten Zustande der Sprache, so nennen wir diese Formen nationale. Nun aber ist die Beweglichkeit der Sprache noch etwas Fortdauerndes; tritt dann die Zeit eines allgemeinen Kunstverkehrs ein, so wirkt dies als ein eigenthümliches Erregungsmittel auf die Eigenthümlichkeit der Sprache, und so entstehen Formen als Product dieser Erregung, die wir als Nachbildung von fremden Typen erkennen. Aber wir dürfen nicht sagen, daß sie die Wirkung einer fremden Kraft in der Sprache wären, sondern sie gehen aus der Beweglichkeit der Sprache selbst hervor, und haben jenes fremde Element als Coefficienten in sich; und so scheinen sich diese wieder zu verlieren bei einer allgemeinen Zusammenfassung. Ein fremdes Sylbenmaaß wird in eine Sprache aufgenommen, in der es doch etwas anderes wird, als in seiner ursprünglichen Heimath; und dies ist eben der Character der Sprache, daß es in dieser Differenz nur als ein wahres Product der Sprache erscheinen kann. Zum Beispiel dient in unserer Sprache, als man anfing, die fremden Sylbenmaaße nachzubilden, die Klopstokksche Nachbildung des Herameter in der Messiade, und die von Kleist in seinem Frühling. Ein späterer Kritiker hat versucht, in einer neuen Ausgabe den Kleistschen Herameter in zwei Hälften aufzulösen und abzutheilen, wodurch er aufhört, Herameter zu sein; ein eigentlicher Herameter ist er aber auch so nicht, da er eine Vorschlagsylbe hat, die ihn den metrischen Formen näher bringt, welche schon einheimisch waren. Später fand man, daß auch Klopstokk noch weit entfernt sei, in das eigentliche Wesen des Herameter einzudringen, und daß seine Herameter keine eigentlichen Herameter seien, sondern etwas von der Eigenthümlichkeit unserer Sprache angenommen haben. Wenn wir nun weiter den Vossischen Herameter betrachten, den man in Beziehung auf

die Identität mit dem Griechischen als das Maximum aufstellen kann, so ist da die größte Assimilation des Griechischen, dagegen in den andern ist es ein Versuch, diese Form in eine gewisse Analogie mit unsern ursprünglichen Formen hineinzubilden. Aber in diesem Bestreben, den Hexameter in seiner vollkommen griechischen Reinheit ins Deutsche überzutragen, ist so viel an dem Grundcharacter dieser Sprache modificirt worden, daß die Popularität desselben in unserer Sprache sehr zweifelhaft ist. Wenn wir den Göthischen Hexameter betrachten, so steht dieser in Beziehung auf die klassische Reinheit sehr hinter dem Vossischen zurükk, aber weil er nicht so viel von dem Grundcharacter unserer Sprache aufgeopfert hat, so hat der Göthische Hexameter eine weit größere Popularität. Auf der einen Seite ist also der Göthische Hexameter viel unvollkommener als der Vossische, auf der andern Seite aber ist er mehr geeignet, dieses Versmaaß einheimisch zu machen. Fragen wir nun, was für einen Werth die Erfindung von neuen Sylbenmaaßen hat; so ist zunächst die Nachahmung von fremden auch eine Erfindung; und wollte man das Erfinden verbieten, so müßte man dies auch nicht gestatten, und man würde dabei doch nicht wissen, wo man stehen bleiben sollte, da am Ende jedes Sylbenmaaß einmal erfunden ist, was dann auch zu verwerfen wäre. Dagegen die Beweglichkeit der Sprache in Beziehung auf die Erfindung metrischer Formen repräsentirt wesentlich ihr Leben; und denken wir uns hier eine völlige Stabilität eintretend, so hat ihr Leben aufgehört, und ihr Erstarrungsproceß (marasmus senilis) tritt ein. Bewegt sich eine Sprache lange nur in gewissen Formen, so ist dies ein Nachlassen des Wachsthums von ihrem lezten Enwikkelungspunkt aus, aber es darf nicht die Hoffnung aufgegeben werden, daß nicht ein neuer Entwikkelungsknoten entstehe. Ein schlagendes Beispiel ist die französische Sprache. Diese war lange bei uns, was die Poesie betrifft, proscribirt, und nicht mit Unrecht; man zweifelte sogar, ob es in jener Sprache überhaupt Poesie gebe,

denn es war fast alles nur Rhetorik geworden, und das Sylbenmaaß völlig erstarrt, und die frühere Mannigfaltigkeit größtentheils verloren. Nun aber tritt eine neue Periode in ihr ein, indem die französische Sprache gegenwärtig mehr in den allgemeinen Kunstverkehr eingetreten ist, und sich namentlich die deutsche und englische Poesie zum Muster genommen hat, und sie die antike Poesie nicht mehr in ihrer eigenen französischen Maske erblikkt, sondern nach ihrer eigentlichen Natur ansieht. Daher tritt auch mehr Mannigfaltigkeit der Formen wieder hervor; und wenn man nun sagt, daß dies nur von Einzelnen ausgehe, so ist dies wahr, aber das Einzelne kann nur das Vortreffliche sein, und das Vortreffliche kann sich nur erhalten, wenn es eine breite Unterlage hat im Volke überhaupt, sei es auch, daß manches jung wieder erstirbt, wie in der Natur.

Ein ähnliches Verfahren werden wir nun auch in Beziehung auf das Innere der Poesie einschlagen. Wir haben dabei auszugehen von zwei sehr weit auseinander gelegenen Punkten, die wir aber doch als einen Anfang ansehen können. In den allgemeinen Erörterungen, worin die erste Anwendung des Princips der Kunst auf das Gebiet der Poesie gemacht wurde, haben wir daran festgehalten, daß sich die Production der Poesie unter der Form des Einzelnen für sich, und im Zusammensein offenbare. Dabei lag zu Grunde, daß das Wesentliche und Ueberwiegende der Kunst das menschliche Sein ist. Aber hierbei sind wir stehen geblieben, und haben vom Minimum zum Maximum gleichsam ein Unendliches vor uns. Ein Minimum von poetischer Production ist, wo die Kunst noch an einem andern ist. Der Gegenstand ist aber dann doch immer eine Thatsache, die aus dem Gebiete des menschlichen Lebens entlehnt ist. Auch ein Gebäude, das eine poetische Inschrift erhält, drükkt doch die menschliche Handlung aus, wodurch das Gebäude entstanden ist, und den Zwekk, den das Gebäude im menschlichen Leben ausfüllen soll. Dies würde also ein Minimum sein, denn

es handelt sich dabei nur um einen Moment. Der andere ganz entgegengesezte Punkt ist der, daß man sagen kann, so wie hier die Poesie anfängt mit einer Angehörigkeit an das practische Leben, so hat sie einen andern Anfangspunkt in ihrem Vermischtsein mit der speculativen Richtung, und da tritt sie uns als eine ursprüngliche entgegen, worin zugleich, wenn wir auf die ganze Entwikkelungsgeschichte sehen, sich zwei Formen kund geben.

Es giebt Völker, welche die Scheidung zwischen Poesie und Speculation nie vollzogen haben, ihre Speculation ist immer poetisch geblieben, und der Inhalt ihrer Poesie speculativ. Da ist die Poesie noch an einem andern. Diese philosophische Richtung ist eine andere, als die eigentlich poetische Productivität, denn sie hat das Allgemeine als solches zum Gegenstande, sie hat es mit den Gesezen des Seins und Denkens zu thun, und ist also, wenn wir sie auch als freie Productivität ansehen müssen, doch nicht eine solche, welche wir unter den Begriff der Kunst fassen. Fragen wir nun, wie steht es mit diesen Formen der menschlichen Entwikkelung, wo diese Scheidung niemals vollzogen ist, wie bei der indischen? Für uns sind die Resultate dieser Operation auf keine Weise befriedigend, und wir können uns fast nicht in jenes Verhältniß versezen. Die poetische Form, so sehen wir die Sache an, hat so viel Gewalt gehabt, daß sie die Speculation in die Richtung auf die Productivität des Einzelnen hingebracht hat; so sind es uns Figuren, in welchen sich die ganze Wahrheit des Seins und Denkens im Einzelnen abbilden soll. Vergleichen wir dies mit der hellenischen Philosophie, so hat sich da beides geschieden, und darum ist jedes für sich zu größerer Vollkommenheit gediehen. Die Speculation kann sich nicht vollkommen entwikkeln, wenn sie sich nicht von der Poesie losriß. Wo wir Prosa in der Speculation finden, da verschwindet denn auch sehr bald jene Anschauungsweise, und es geht das Fürsichsein der Philosophie an; aber die poetische Productivität verläßt dann auch immer mehr den speculativen Ge-

genſtand, und zieht ſich in das Gebiet der Darſtellung des Einzelnen, aber dies in ſeinem Reichthum in Beziehung auf den Typus, den es darſtellen ſoll. So iſt dieſe Scheidung vollzogen. Wenn ich dies nun darſtelle als unſere Art, dieſe Dinge anzuſehen, ſo will ich damit nicht ſagen, daß ſie etwa die unrichtige wäre, ſondern daß die orientaliſche Weltanſchauung ſie ſich nicht aneignen kann. In dem Gebiete, wo die Scheidung beginnt, können wir nun gleich in Beziehung auf die erſte Productivität der Poeſie zwei verſchiedene Formen unterſcheiden. Betrachten wir die Homeriſchen Dichtungen, ſo iſt in ihnen das Speculative auch geſezt, denn die Homeriſchen Göttergeſtalten ſind in dieſer Hinſicht auf eine auffallende Weiſe gleichſam amphibienartig; von der einen Seite angeſehen, erſcheinen ſie, als hätten ſie ihr Leben in der Einzelnheit, auf der andern Seite, als ſtellten ſie gewiſſe Principien und Methoden des Daſeins und Wirkens dar. Betrachten wir die phyſiologiſchen Poeten der Alten, von denen uns freilich nicht viel übrig geblieben iſt, z. B. die Fragmente des Empedocles, ſo ſind hier offenbar Principien, die dargeſtellt werden, aber das Verhältniß derſelben iſt rein geſchichtlich dargeſtellt, und ſo kommen wir mit dem rein ſpeculativen Gehalt in die epiſche Form hinein. Dieſe Duplicität finden wir gleich anfangs. Denken wir uns, in der Homeriſchen Form verſchwinde dieſe Vermiſchung des Menſchlichen mit dem Göttlichen, ſo wäre der eigentlich ſpeculative Gehalt ausgeſchieden, und es bliebe das rein Epiſche. Es ließen ſich hier ſehr verſchiedene Abſtufungen denken. So iſt z. B. ſchon in der Odyſſee und Iliade hierin ein großer Unterſchied; das Principienartige der Götter tritt in der Odyſſee weit mehr zurükk, und das Menſchliche tritt mehr hervor. In der Heſiodiſchen Poeſie tritt das Principienartige wieder ſehr hervor, aber für ſich, und hat ſich von dem eigentlich Epiſchen ganz geſondert. Denken wir uns nun hier, daß in der Darſtellung der Principien das Hiſtoriſche wegfalle, wobei freilich ſchwer iſt, zu

sagen, ob der Dichter sich das Historische als solches gedacht, oder bloß als die seiner Darstellung nothwendig anhaftende Form, und nur die reine Darstellung der Verhältnisse bleibe, wie bei Empedocles die Darstellung der vier Elemente sammt der Attraction und Expansion, so haben wir die Speculation auch der Form nach für sich selbst; aber dann wird auch, indem die poetische Form verschwindet, sich die Prosa ausbilden. Dies sind also zwei relativ entgegengesezte Punkte als die eigentlichen Anfangspunkte der Poesie an einem andern, an den Einzelnheiten des practischen Lebens und an der speculativen Richtung, und aus beiden entsteht hernach erst ihre Selbständigkeit. Denn allerdings werden wir eben so sagen können von jener philosophischen Poesie, daß überwiegend dabei nur die poetische Form existirt, aber sie ist nur für den speculativen Gehalt, der ihr gar nicht angehört, und es ist also gleichsam eine Entdekkung, welche gemacht werden muß von dieser Unzusammengehörigkeit, damit beides sich scheide.

Wenn wir aber dieses Werden der Selbständigkeit der Poesie ins Auge fassen, so finden wir, daß sich dieselbe in der alten Entwikkelungsperiode nicht hat halten können, die Poesie ist da eigentlich nie isolirt herausgetreten, sondern so wie sie auf der einen Seite die Selbständigkeit gewonnen hat, ist sie auf der andern Seite nothwendig in Verbindung getreten mit andern Kunstzweigen, und so ist sie, daß ich so sage, aus einer Hand in die andere gegangen. Ihr rein selbständiges isolirtes Dasein ist da ein Minimum, welches man kaum festhalten kann. Die Homerischen Gedichte haben sich ursprünglich erhalten durch die Recitation, und dies ist, genauer betrachtet, eine Verbindung der Poesie mit der Mimik, wenngleich es nur die Sprachmimik war. Aber nehmen wir hinzu, was in Platons Jon gesagt wird über die Rhapsoden, so sieht man auch die Gebehrdenmimik hinzukommen, und so hat sich diese Poesie nur in Verbindung mit einem andern, nämlich der Mimik, erhalten. Erst in

der Periode der epischen Gedichte der Alexandriner hat sich diese Poesie ganz selbständig gezeigt; diese sind für das Lesen gemacht, und nicht für den Vortrag. Aber da sind wir auch schon im Verfall der eigentlichen antiken Weise, in einem Uebergange zu dem Modernen. Die alten philosophischen Poesien sind zwar allerdings nie recitirt worden, sondern waren für Leser geschrieben; aber wenn sie auch nicht mit einer andern Kunst verbunden waren, so waren sie doch auch innerlich nicht selbstständig, sondern an die Richtung der Speculation geknüpft.

Gehen wir wieder von dem andern Anfangspunkt aus, dem Epigramm, so ist da die Poesie im Dienste des practischen Lebens, aber sie ist ganz frei von der Verbindung mit einer andern Kunst; sie steht da für sich auf einem Stein und ist für Jeden zu lesen. Wenn wir nun die oben bemerkte Duplicität des Epigramms näher betrachten in seiner überwiegenden Richtung zum Epischen oder Lyrischen, so bleibt die Form derselben, wie die Richtung auf das Lyrische die Oberhand gewinnt, in sehr enge Grenzen eingeschlossen; sobald sie aber jene Form verlassen will, so gehen die eigentlichen lyrischen Metra an, aber es beginnt zugleich die Verbindung mit der Musik. Die griechischen Productionen der Art, welche sich noch in epigrammatischer Form bewegen, gehören schon einer spätern Periode an, und sind mehr Imitation, wie bei Meleager. So entwikkelt sich die Poesie fortschreitend in Verbindung mit der Musik als Lyrik, mit der Mimik als Epik; aber das erste können wir nur für die ursprüngliche Periode festhalten. — Hier tritt nun aber gleich eine andere Möglichkeit ein. Denken wir uns, daß der Maler seinen Stoff nehmen kann aus der Poesie, und hier ein solches Epos zugleich mit, sei es mit einem mythologischen Element oder nicht, so muß ein solches Epos eine ganze Reihe von Aufgaben für den Maler darbieten; denken wir uns nun diese Reihe von Gemälden gegeben, und nun das epische Gedicht dazu, wie es recitirt wird, so entsteht eine noch lebendigere Auffassung, wenn sich

zu der Recitation noch das Gemälde gesellt. Dergleichen findet sich nun sehr viel, wenn auch häufig nur in sehr niedrigen Regionen der Kunst, daß Gedichte zu Gemälden recitirt werden, und die Recitation durch das Gemälde ihre Anschaulichkeit erhält, indem die Mimik zugleich dabei bleibt; so haben wir da schon den Uebergang von dem Epischen in das Dramatische, und es fehlt nur noch das rein lyrische Element. Denken wir uns nun das Epos, wie darin ein großes öffentliches Leben dargestellt ist, wo große Massen vorkommen, und also auch der Gegensaz zwischen der Masse und dem Einzelnen hervortritt, so leidet das keine rein dramatische Darstellung, weil die Massen in ihrer Wahrheit nicht können gegeben werden; aber nun gewinnen wir doch sogleich die Idee des griechischen Drama, wenn wir sagen, eben deswegen sollen sich die Massen zurükkziehen in einen kleinen Umfang, und in diesem sollen sie in eine Art von Gegensaz treten gegen die Einzelnen, so daß es nicht die Handlung des Einzelnen auf die Masse ist, wie im Epos, welche hier hervortritt, sondern die Handlung unter den Einzelnen stattfindet. Dies ist schon das eigentliche Wesen des griechischen Drama's im Gegensaz der einzelnen Personen und des Chors; aber es bleibt die Poesie durchaus in Verbindung mit der Mimik. So wie wir nun das Gemälde, welches zu der Recitation das ganze Zusammensein vergegenwärtigen soll, nicht ganz aufgeben wollen, sondern es beibehalten, um die leblosen Umgebungen der Handlung mit dabei zu haben, so haben wir hier die Decoration, und also die vollständige dramatische Darstellung, d. h. die Verbindung der Poesie mit der Musik, Mimik und der Malerei. Betrachten wir die moderne Poesie, so bietet sie uns dasselbe dar, aber freilich in ganz anderer Form, die nicht auf dieselbe Weise begreiflich ist; dies drükkt zugleich den Gegensaz aus zwischen der antiken Poesie und der modernen. — Wenn wir nun das Lyrische für sich betrachten, so erscheint es ursprünglich als dem öffentlichen Leben angehörig, also auch an einem andern,

was in gewissem Sinne auch ein Kunstwerk war, in gewissem Sinne aber auch ein Moment des practischen Lebens. So ist das Lyrische bei den allgemeinen Volksfesten, sie mögen religiös oder politisch gewesen sein; und hier dürfen wir nur an Pindar denken, um die Sache sogleich in früherer Zeit in einer hohen Vollkommenheit zu haben. Lassen wir den geschichtlichen Zusammenhang fahren, so ist für uns rein parallel die lyrische Poesie, wie sie ein Element des religiösen Volkslebens ist in dem Gottesdienst. Jede festliche Versammlung ist allerdings in gewissem Sinne ein Kunstwerk. Das ethische Princip, wodurch das ganze Volk constituirt wird, erscheint im Einzelnen, und wird freie Productivität einzelner Momente. Da ist also schon postulirt eine Subsumtion unter die Kunst, die Forderung, das Ganze als Kunstwerk zu betrachten; je besser es organisirt ist, um so mehr entspricht es den Forderungen der Kunst. Hier zeigt sich die Poesie in Verbindung mit dem Gesang wie bei den öffentlichen Aufzügen auch mit der Orchestik, und sonst mit allen andern Künsten, bis auf die bildenden, die sich dabei freilich mehr zurükkziehen, dagegen in der dramatischen Kunst wieder hervortreten. So haben wir also hier die Poesie überall in Verbindung mit den andern Künsten, und ein isolirtes Dasein derselben verschwindet. In der modernen Poesie zeigt sich dies umgekehrt. Jede Verbindung der andern Künste mit der Poesie ist zufällig, mit Ausnahme der eigentlichen dramatischen Darstellung. Da entsteht uns also die Aufgabe, das Princip dieses Unterschiedes zu finden, und darin muß der Schlüssel zu dem ganzen Verhältniß der antiken und modernen Poesie liegen; und was dann als beiden gemeinschaftlich erscheint, wird sich unstreitig, als dem Wesen der Kunst selbst angehörig, entwikkeln lassen.

Wir finden in der Poesie der neuern Zeit nicht bloß dieselbe in allen ihren verschiedenen Gattungen rein selbstständig geworden, sondern sogar die dramatische Form, die ursprünglich

nur an die Darstellung gebunden ist, doch auch in der neuern Zeit ohne diese Beziehung auf die Darstellung rein für sich bearbeitet. Um dieses richtig beurtheilen zu können, müssen wir von diesen zwei Punkten dabei ausgehen; nämlich die Entwikkelung der Poesie in der neuern Zeit ist einmal mehr ausgegangen von der Voraussezung des Lesens, also dem einzelnen Gebrauch, sodann auch nicht aus dem Zusammenhange mit einem großen öffentlichen Leben, als vielmehr auch hier von dem Einzelnen aus. Aus diesen beiden Punkten lassen sich fast alle Differenzen zwischen der antiken und modernen Poesie erklären. Allerdings finden wir diese Differenz schon sehr frühzeitig, denn sie ist schon das Vorherrschende in der römischen Poesie, die sich anschließt an die Reproduction der griechischen Poesie in der alexandrinischen. Auch diese entstand schon nach dem Verfall des großen öffentlichen Lebens bei den Griechen, und was sich in der neuern Zeit als das Hofleben darthut, dieses finden wir schon als ein großes Auseinandergehen derer, die daran Theil nehmen, und der Masse des Volkes, bei den Nachfolgern Alexanders. Die Poesie konnte natürlich nicht untergehen, da sie eine dem menschlichen Geiste wesentliche Richtung ist, und wo sie einmal in der Sprache ist, da ist es nicht anders möglich, als daß auch weiter in ihr producirt werde. Aber nun hatte der Zusammenhang zwischen der Poesie und der ganzen Form des öffentlichen Lebens aufgehört, also mußten entweder ganz neue Gattungen entstehen, oder eine Nachbildung der alten, aber mit bedeutender Abweichung. Nun finden wir in jener Zeit beides. Die neuen Gattungen tragen auch schon den Character dieser Bedingungen an sich, denn das Idyll, was ist es anders, als nur ein Uebergang der poetischen Form des Epischen in das Dramatische, obgleich ohne alle Beziehung auf dramatische Darstellung. Es war wohl allerdings möglich, solche Idylle, wie die Theocrits, wie die prosaischen Mimen dramatisch darzustellen, aber sie waren darauf gar nicht berechnet. Damit fängt also eigentlich schon

die willkührliche Erfindung an. Die Nachbildungen waren theils in epischer, theils in dramatischer Form; aber in der leztern nicht mehr im Gegensaz der Tragödie und Komödie, sondern in der sogenannten neuern Komödie, welche ebenso, wie das Idyll, in den Verhältnissen des Privatlebens versirt. Wenn wir auf die moderne Poesie sehen, so finden wir da vielerlei, was sich der genauern geschichtlichen Forschung in Beziehung auf seine Entstehung nicht ganz hat hergeben wollen; aber allerdings ist hier die Bildung, die wir gewissermaßen mit dem Homer parallelisiren können, auch in der Vermischung des Geschichtlichen und Mythischen. Dahin können wir die Sagen von der Edda an bis zu den Nibelungen rechnen, was seinen eigentlichen Rükkgang der Tradition in die frühere Geschichte der später zusammengetretenen Völker hat, die sich erst im Mittelalter wieder gesondert haben. In diesen Sagen, welche den Stoff zu diesen Gedichten epischer Natur gegeben haben, wie zu vielem Analogen, was bald in der Form der Chronik, bald einzeln bearbeitet ist, finden wir diese Vermischung von bestimmten Zeiten und Personen in fingirten Verhältnissen, wo immer Anklänge da sind aus der Wirklichkeit, und dies ist das, was man der Homerischen Poesie als analog sezen kann. Gehen wir weiter, so finden wir eine große allgemeine Weltbegebenheit, welche die in der Sonderung begriffenen Völker in die mannigfaltigste Berührung brachte, die Kreuzzüge, und in diesen einen neuen poetischen Stoff, der auf die mannigfaltigste Weise hervortritt. Gleichzeitig damit war unter den romanischen und germanischen Völkern das Ritterthum ausgeprägt, welches ebenfalls eine Art von öffentlichem Leben bildete, aber zugleich in der Form des Privatlebens; es war eine Existenz, welche über das eigenthümliche Volksleben hinausging, und in mehrern verschiedenen Völkern und Staaten dasselbe war, indem es einen bestimmten Typus darstellte, der das menschliche Leben in sich schloß, und sich sehr dazu eignete, dieses durch freie Productivität in einer solchen Reinheit darzu-

stellen, wie es sich in der Wirklichkeit nicht fand. Nun erfolgte jene Spaltung der höheren Welt, die sich aber an die Fürstenhöfe anschloß, und der großen Masse, und die Poesie war an die erstere gewiesen als lebendiges Dasein. Hier entstand jenes Dichten für das Auge, für den Gebrauch kleinerer gesellschaftlicher Kreise. Wenn wir nun fragen, ob da nicht etwas gegenüber stand, so wäre freilich der Ort dazu gewesen in jener Zeit für ein wahrhaft öffentliches Leben nur in dem religiösen Leben. Wäre da eine freie poetische Productivität möglich gewesen, so würden wir auf solche Weise eine vollkommen würdige Volkspoesie, von dem Lyrischen ausgehend, erhalten haben. Aber die Uniformität, die von der römischen Kirche ausging, und sehr natürlich war, bei der Art, wie sich das Christenthum über diese Völker verbreitete, beengte dies, und die religiöse Richtung erstarrte in der Verallgemeinerung des Gregorianischen Kanons. Reste von Volkspoesie blieben, welche sich an jene früheren Sagen der zwischen dem Historischen und Mythischen schwebenden Poesie anschlossen. Hier sehen wir aus der Veränderung der ganzen Lebensweise und der stärker sich hervorhebenden Abstufung der Bildung, wie die Poesie sich an jene höheren Kreise anschloß, also nur an ein, wiewohl erhöhteres Privatleben. Hier hörte nun die Richtung der Poesie auf die Vereinigung mit andern Künsten auf, und sie fing nun an dem entgegengesezten Ende an, nämlich mit dem Reste der Volkspoesie, woraus auf der einen Seite der Kirchengesang sich entwikkelte, auf der andern Seite die mannigfache Form der lyrischen Poesie, die zu gleicher Zeit dem Tanze diente, wie dies der eigentliche Ursprung der Ballade ist. Aber dies blieb in diesem kleinen Umfange stehen. Auf der andern Seite gab es auch dramatische Darstellungen überwiegend komischer Art, ernsthaft fast nur in den religiösen Darstellungen, die sich auf die festlichen Zeiten, besonders auf die Passionszeit bezogen, aber in einer sehr rohen Form.

Sehen wir nun, wie sich dies unter die verschiedenen modernen Völker verzweigt hat, so zeichneten sich die Italiener besonders durch eine epische, nach der musikalischen Seite hinliegende Poesie aus, die besonders die Kreuzzüge und das Ritterthum zum Gegenstande hat. Von derselben Art, und mit ihr in genauer Verbindung stehend, ist auch die spanische Poesie. Bei den Engländern hebt sich später die dramatische Poesie hervor, und ergreift darin in der That die Geschichte des Volkes, freilich aber erst dann, als die das Volksleben umbildende Aristocratie hervortritt. Da finden wir diese Mischung des Epischen und Dramatischen; denn wenn wir die historischen Dramen des Shakespeare betrachten, welche eine Reihe bilden, so ist dies ja nichts anderes, als eine reine in einander greifende Darstellung der Geschichte, und zwar in einem viel größeren Zeitraume, als Homer in Odyssee und Iliade umfaßte. Diese Darstellung war aber auch ursprünglich nur von den Großen ausgegangen, diese konnten allein eine solche Darstellung bewirken; aus dem Volksleben konnte so etwas nicht hervorgehen, in diesem war nur der rohe Stoff der Komödie gegeben, und diese beiden Formen traten nun zusammen. Wir brauchen hier nur bei Shakespeare stehen zu bleiben, der davon der Gipfel ist, und seine geschichtlichen Tragödien betrachten, wie seine Komödien, die meist auf Novellen, wie früher episch bearbeiteten traditionellen Gegenständen beruhten, in welche das komische Element eingemischt war. Es steht da gewissermaßen wie ein Vorzeichen da der nachherigen geschichtlichen Entwikkelung jenes Landes, durch die sich das democratische Element in das Gebiet der Aristocratie hineindrängte. — Gehen wir nach Frankreich hinüber, so finden wir da am bestimmtesten die Poesie auf dem Punkte stehend, daß sie eine Zeitlang ganz und gar an das Hofleben gebunden ist, und sich an diesem entwikkelt. Wenn wir dabei die klassische Poesie betrachten, so finden wir hier im wesentlichen die Nachahmung der antiken Tragödie, die auf uns häufig einen komi-

schen Eindrukk macht, weil wir selbst jene in ihrer ursprünglichen Gestalt inne haben und nun sehen, wie hier diese Gegenstände in modernem Geist und modernen Formen vorgetragen werden. Diese Nachbildung hing sich aber sehr überwiegend an das, was der damaligen Gestaltung der Dinge, dem Monarchischen, am nächsten kam. Sehen wir auf die lyrische Poesie, so ist diese hier in sehr enge Grenzen eingeschlossen durch die dürftige Quantitätsdifferenz der Sylben, bei welcher der Rhythmus fast nur am Anfang und am Endpunkt der Zeilen bemerklich ist, was als Imitation ins Deutsche überging. In dieser Beschränkung ist eine Mannigfaltigkeit von lyrischen Formen, aber allerdings nur als vom Einzelleben ausgehend, und so die Gemüthszustände des Einzelnen in den Verhältnissen des Einzellebens aussprechend, und ohne alle Richtung auf die Vereinigung mit andern Künsten; denn daß dergleichen Lieder in Musik gesezt wurden, ist bloß zufällig. Hier finden wir ein Gebiet, was auch in der italienischen Poesie sehr weit verbreitet ist, nämlich die erotische Poesie, die in der modernen Entwikkelungsgeschichte einen so überwiegenden Raum auf dem Gebiete der musikalischen Poesie einnimmt, von der man sagen kann, daß sie sich ganz und gar in das Gebiet des Religiösen und Erotischen spaltet. Allerdings finden wir diese auch in der alten Poesie, aber sehr zurükktretend. Es wäre freilich nicht möglich, wenn dies nicht in dem ursprünglichen Keim der Poesie läge, daß diese einen so großen Raum in der neuern Poesie einnehmen könnte, und eben deshalb mußte es sich auch überwiegend zeigen; aber in demselben Maaße, als die Poesie sich an das öffentliche Leben anschließt, muß das Erotische zurükktreten, denn es endigt doch immer in bloßem Schmerz oder in den Beziehungen des Privatlebens; daher es erst in der spätern griechischen Poesie und in der römischen stärker hervortritt, und so hernach in der modernen. Hier finden wir nun auch die Duplicität, die Richtung der musikalischen Poesie in dem öffentlichen Leben ist fast ganz auf das religiöse

Gebiet beschränkt, weil in dem politischen das Volksmäßige fast ganz zurükktrat, und die von dem Privatleben ausgehende Poesie überwiegend erotisch war. Sehr eigenthümlich ist es, daß diese zwei scheinbar sich widerstreitenden Richtungen doch sich wieder in einander verflochten haben, das Erotische gesteigert ward bis zur religiösen Heiligkeit, und das Religiöse in mannigfaltigen Formen bis zu einer erotischen Darstellung des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und demjenigen, den man als Quelle der religiösen Gemüthszustände ansah, nicht nur in dem Verhältniß des Einzelnen zu Christo, sondern auch in der römischen Kirche des Einzelnen zu den Heiligen. Wollten wir hierin nicht die Richtung erkennen, die diese zwei sich spaltenden Zweige der Poesie mit einander zu verbinden strebt, so würden wir schwer diese Thatsache verstehen können. Denn fragt man, ist hier das eigentlich Originale ursprünglich die poetische Erfindung, oder die religiöse und erotische Bewegung, so würde man sich sehr irren, wenn man das leztere annähme; denn es war beides poetische Erfindung, die aber hernach wirkliche Wahrheit wurde. Dieses spielt nun an eine Aufgabe, die uns noch übrig ist, und was eine sehr wichtige Frage ist, die wir noch zu beantworten haben, nämlich wie bei der poetischen Darstellung das ursprüngliche innere Urbild des Dichters, in sofern es doch auch Productivität unter der Form des Einzelnen ist, sich verhält zu der Wirklichkeit, d. h. zu dem, was wir unter der Potenz des äußern Eindrukks empfangen, und zu dem, was man das Ideal nennt, und worunter man meint die Gleichstellung mit dem, was man sich als das Maximum des ethischen Werthes darzustellen geneigt ist. Diese Streitfrage ist immer noch in der Theorie, die aber auch zugleich den Geschmakk in zwei streitige Regionen theilt; so daß dieser Gegensaz nicht für identisch zu halten ist mit dem zwischen Tragischem *) und Komischem; denn es ist nicht das

*) In den allgemeinen Erörterungen und auch sonst wird das Tragische von Schleiermacher nur andeutungsweise behandelt.

Einzelne, in sofern es sich in seiner Richtigkeit darstellt, sondern die Frage ist, was ist der poetische Gegenstand, das Einzelne in seiner Wirklichkeit, oder, sofern es das Allgemeine darstellt, und niemals in der Wirklichkeit ist? Dies ist der Gegensaz, der in der Theorie unter verschiedener Benennung immer geherrscht hat, und die Production, so wie den Geschmakk beherrscht; so daß wir auch hier zwei entgegengesezte Endpunkte haben, und die dazwischen liegende Reihe uns darstellen müssen.

Wenn wir uns erinnern, daß wir alles eigentlich Technische ausgeschlossen, daß aber die Principien zu dem eben Gesagten in der bisherigen Auseinandersezung liegen, so wird sich dadurch dasselbe rechtfertigen lassen. Gehen wir davon aus, was das Specifische in der dichterischen Begeisterung ist, so habe ich gesagt, daß wir hier die freie Productivität nicht in der Form des Bildes, sondern in der Form der Vorstellung haben, also in der wesentlichsten und ursprünglichsten Verbindung mit der Sprache; und fragen wir, was sich als Gegenstand dieser Production qualificirt, so finden wir in der ganzen Geschichte der Poesie das geistige Leben als das hervorragende. Wenn wir auch ausgeschlossen haben die philosophische Poesie, so ist das Verhältniß zwischen der Poesie, die sich mit den natürlichen Dingen beschäftigt, und der, die das Menschliche darstellt, bei weitem geringer, als die Differenz von Landschafts- und Historienmalerei. Daher concentriren wir uns gleich im Voraus auf das Menschliche. Nur finden wir hier auch unter den beiden Hauptzweigen ein bestimmtes Auseinandergehen; denn wenn wir die lyrische oder musikalische und die epische Poesie nehmen, so hat es die lyrische mehr mit der Natur zu thun, die epische dagegen mit einer Reihe von Ereignissen, wobei mehr die menschliche Thätigkeit hervortritt, und in Beziehung auf das Leben überhaupt ist es dort im Lyrischen der Moment, mit dem es die Poesie zu thun hat, während sich die epische mit einem zusammenhängenden Leben beschäftigt. Nehmen wir dagegen die

dramatische Poesie als ein mittleres zwischen beiden, und aus beiden zusammengesezt, so ist hier auf der einen Seite ein Moment, welcher dargestellt wird, aber wie er hervorgeht aus dem Zusammenwirken mehrerer Menschen; dieser entscheidende Moment ist in der Katastrophe. Betrachten wir sie von dem Standpunkte des Epischen, so verlangt sie die Unmittelbarkeit des Gegenstandes, so daß der Dichter ganz zurükktritt. Wir sehen hier zweierlei Richtungen, die die dramatische Poesie nehmen kann, die eine ist die mehr musikalische, die andere die mehr epische. Wenn wir nun fragen, ist also alles, was Moment sein kann im menschlichen Leben, ein Gegenstand für die musikalische Poesie, und ist jede menschliche Figur ein Gegenstand für die epische Poesie, so brauchen wir hierüber für die dramatische Poesie nichts besonders weiter aufzustellen, indem das Drama in diesen beiden aufgeht. Dies ist die Frage, die zugleich das Verhältniß des Einzelnen zu dem Ganzen, sowohl in der lyrischen als epischen Poesie, mit entscheidet. Wir wollen dabei an dasjenige anknüpfen, was wir im Allgemeinen über die Art und Weise der Productivität in der Kunst gesagt haben, nämlich es solle die freie Productivität der Kunst die Form, die dem menschlichen Geiste auf ideale Weise einwohnt, und zugleich auf reale Weise in der Natur sich als Einzelnes kund giebt, auf eine solche Weise darstellen, daß das innere Princip rein erscheint und befreit von der Einwirkung fremder Principien, die darin vorkommen. Welches sind nun aber die verschiedenen Anwendungen, die man hiervon für die Aufgaben der Poesie gemacht hat? Wir können sie sogleich in zwei verschiedenen Punkten auffassen. Die einen sagen, alles Unvollkommene in dem einzelnen menschlichen Dasein, auch die ethische Unvollkommenheit, worin das einzelne Dasein erscheint als nicht vollständig von geistigen Principien beherrscht, sei nur zu erklären aus der Einwirkung fremder Principien auf die geistig bildende Kraft der Natur; und wenn das Einzelne ohne alles Störende sich entwikkeln könnte, so würde

das geistige Princip sich vollkommen darstellen. Wenn also der Dichter diesen Typus darstellen will, der hier kein anderer ist, als den der menschliche Geist in der Mannigfaltigkeit der äußern Erscheinungen des Daseins darstelleu soll, frei von allen störenden Einwirkungen, so hat er nur darzustellen völlig geistig durchgebildete Individuen, d. h. jeden als sein eigenes Ideal. Umgekehrt sagen die andern, diese Vollkommenheit, die jene als das Ursprüngliche hervorhöben, sei nichts anderes, als die unerreichte, und für die endliche Erscheinung unerreichbare Aufgabe, der Dichter aber solle das Menschliche darstellen in seiner Wahrheit, und was jene als störende Einwirkung erklären wollten, gehöre mit zu der Wahrheit des Einzellebens. Also seien die Gestaltungen, die in dem Dichter leben, keineswegs in ihrem Ideal darzustellen, vielmehr würde dies die Unwahrheit sein, nun müsse aber die vollkommene Wahrheit dargestellt werden, und daher auch in ihren ethischen Unvollkommenheiten, die eine vollkommene Darstellung nicht hindern. — Wenn wir nun die erste Forderung rein aufstellen, so sehen wir, daß sie das Komische in der Poesie nicht zuläßt, und daß sie in der That ebenso nicht gestatten würde die dichterische Darstellung dessen, was wir gemeine Natur nennen, so wie sich die einzelnen Menschen in der Masse darstellen; denn die Masse würde von einem solchen Princip aus gar nicht sein, wenn nicht die geselligen Verhältnisse so störend und drükkend auf sie einwirkten. Dagegen die andern würden alles aufnehmen und sagen, daß es nur darauf ankomme, daß der Dichter das Einzelne wahr mache, nicht nur im Einzelnen, sondern auch im Ganzen, im Epischen, wie im Dramatischen, objectiv oder subjectiv in der musikalischen Poesie. So wie der Dichter dies als Wahrheit erkennen und wiedergeben könne, so habe er auf solche Weise seine Aufgabe vollständig gelöst. — Es bedarf, wie ich glaube, nur geringer Ueberlegung, um einzusehen, daß dies keine reine Gegensäze sind, sondern beide Behauptungen gehen von einem andern Punkte aus, aber beide

sind nicht ganz zu vernachlässigen. Von dem Dichter gilt, was von dem bildenden Künstler gesagt ist: Das ursprüngliche Kunstwerk ist das rein Innerliche, und das Herausstellen in die Erscheinung ist ein zweiter Act; es gehört aber zu der Eigenthümlichkeit der Poesie, daß sich hier beides nicht so unterscheiden kann, weil der Dichter auch nur in sich in der Form der Sprache produciren kann. Er hat seine Vorstellungsreihe nicht ursprünglich, als bis er sie ausgesprochen hat, und das Aeußere hat keinen andern Unterschied, als die organische Bewegung. Aber doch muß beides berükksichtigt werden. Sobald der Künstler sein Inneres heraustreten läßt, so will er sich selbst dadurch in seiner künstlerischen Thätigkeit in das andere hinein verpflanzen. Daraus entstehen nun zweierlei Aufgaben für den Künstler, die wir auch für den Dichter sondern müssen. Hat der Dichter es überwiegend mit den Erscheinungen der menschlichen Natur zu thun, also mit dem Geist in der Form des Menschen, und sagen wir, daß verschiedene Momente sich in ihm bilden müssen, die sich theils auf das gemeinsame Menschliche, theils auf die menschliche Individualität beziehen, so werden wir um so mehr zugeben müssen, daß, je mehr ein Einzelner in seinem Bewußtsein des menschlichen Geistes beschränkt ist, je weniger er das andere in seiner ganzen Mannigfaltigkeit auffassen kann, um so weniger kann er ein Dichter sein. Wenn man von dem Maler und Bildhauer sagt, es müßten sich immer in ihm Gestalten bilden, aber dies beides, das innere Gestaltenbilden und das äußere Heraustreten ist ein Proceß, und nur auf verschiedenen Stufen, — so werden wir auch von dem Dichter sagen können, es müßten sich immer in ihm ausgezeichnete Momente des menschlichen Daseins und Gestaltungen des menschlichen Geistes bilden; aber dies läßt sich von der Continuität des Auffassens gar nicht trennen, sondern der Dichter muß in beständiger Beobachtung des menschlichen Geistes und seiner Erscheinungen sein, und sich darin immer restituiren. Je reicher und vollständiger beides in

ihm ist, desto mehr wird er ein Dichter sein; und dies muß in ihm zusammen sein mit jener Productivität und jener so zu sagen absoluten Gewalt in der Sprache. Aber wenn dies das erste Moment ist, so fragt es sich nun, wie es sich zu der ersten Ansicht stellt; werden wir da sagen können, daß da lauter idealisirte Gestalten zum Vorschein kommen werden? Dies wird niemand behaupten, sondern soll ein Zusammenhang sein zwischen dem wahrhaften Auffassen des menschlichen Daseins und den menschlichen Gestaltungen, die sich innerlich bilden, so muß auch der Typus, von welchem er ausgeht, in dem geschichtlichen Gegebensein des Menschen vorhanden sein; aber in dem ist niemals eine solche rein geistige Durchbildung vorhanden, sondern nur ein Streben darnach. In der rein idealisirenden Forderung scheint es auf das Höchste auszugehen, aber genau betrachtet, ist sie etwas dürftiges; denn wenn man noch dazu nimmt die ganze Mannigfaltigkeit des objectiven Daseins, so sieht man, wie die wahre Objectivität darin nie zum Vorschein kommt, sondern das Subjective überwiegt. Daher kommt es, daß diese Theorie sich immer überwiegend an die musikalische Seite hält, auch im Dramatischen, weil in ihr die Subjectivität hervortritt. — Aber wenn wir nun auf das zweite Moment sehen, so sagen wir, wie der Dichter mehr als jeder andere Künstler die Richtung auf das Heraustreten hat, weil die Sprache immer schon ein Heraustreten ist, so gehört es auch immer zu der wesentlichsten Forderung, die er sich selber stellt, daß das, was er herausstellt, so aufgefaßt werden kann von andern, wie er es giebt. Er muß also auch produciren im Gebiete ihres Auffassens, sonst ist seine Tendenz eine leere geblieben. Wie wir nun gesagt haben, es sei einer von den bedeutendsten Unterschieden der antiken und modernen Poesie, daß die eine überwiegend von dem öffentlichen Leben, die andere mehr von dem Einzelleben ausgehe, so hat dieses leztere seine Grenzen darin, daß nur was auffaßbar ist, allein kann darstellbar sein; also wenn die Poesie nicht von dem

öffentlichen Leben ausgeht, so muß sie doch immer von dem Gesammtbewußtsein der Mitwelt ausgehen, d. h. sie muß mit ihrer Darstellung in dem Umkreise der Wahrheit des Bewußtseins derjenigen sein, für welche sie darstellt. So wie wir auf jene Subjectivität des Ideals zurükkgehen, so kann keiner dafür stehen, daß sein Ideal auch das aller andern ist für alle Individualisationen; und so sehen wir, wie diese Forderung, wenn wir sie auf das zweite Moment zurükkführen, völlig in das Leere und Unsichere hinausgeht.

Nun ist noch die zweite Voraussezung ebenso näher zu betrachten, nämlich sich bei der Darstellung überwiegend und ausschließlich an die Wahrheit zu halten, d. h. so wie diejenigen, denen ein Dichterwerk geboten werde, dies zurükkführen können auf ihre eigene Erfahrung, so sei es gut. Dieses Zurükkführen der ganzen Aufgabe auf das zweite Moment wollen wir hier in seinem ganzen Umfange verfolgen. Denken wir uns einen Dichter, in welchem sich nur gemeine Natur construiren wollte, aber er faßte sie in ihrer Wahrheit, und stellte sie so dar, und ein solcher wollte nun ein großes Epos oder ein Drama in den größten Formen bilden, und nur gemeine Natur dazu nehmen, so würde dies Niemand aushalten, oder behaupten, so wahr auch alle einzelnen Gestalten seien, daß dies Poesie wäre. So wie wir z. B. Gemälde ansehen, die lauter gemeine Natur darstellen, so werden wir uns vielleicht an der Wahrheit der Darstellung erfreuen, aber als die einzige Malerei werden wir es nicht anerkennen, sondern nur als eine beschränktere Art. So wie wir uns dagegen eine geschichtliche Darstellung denken, die eine bedeutende Volksbegebenheit ist, so müssen hier auch ausgezeichnete Personen da sein. So wie also ein poetisches Ganze aus der gemeinen Natur bestehen soll, so kann es nur etwas geringfügiges und also eine untergeordnete Gattung sein, und daher kann es keine höhere Vollkommenheit haben. Wer nichts als solches produciren wollte, von dem würde man sagen, daß

er ein sehr beschränktes Talent habe. Aber die ausgezeichnetere menschliche Natur darf auch nur in ihrer Wahrheit dargestellt werden, und nur so wie sie im geschichtlichen Leben ist. Finden wir eine Richtung, die einzelne so zu idealisiren, so finden wir uns aus der reinen Objectivität herausversezt ins Gefühl, weil wir gleich die Ueberzeugung gewinnen, es sei nicht ein wirklich Sein dargestellt, sondern die Richtung, die der Darstellende der menschlichen Natur erst geben will, und das ist nicht Poesie, es geht über dieselbe hinaus. Alles daher, was von dieser Art ist, verweisen wir in die musikalische Seite der Poesie; da kann der Dichter idealisiren so viel er will, weil es da als seine Beobachtung erscheint, in der objectiven Poesie aber ist es eine Unwahrheit. Wenn man also diese beiden Forderungen gegen einander stellt, so folgt, ihr Gegensaz entsteht daraus, daß, indem man sich auf die eine Seite stellt, man die andere vernachlässigt.

Wenn nun aber der Dichter in dem Ideale etwas so darstellt, wie es nicht in der Wahrheit des wirklichen Seins da ist, sondern nur eine Richtung, die er ihm geben will, so haben wir gesagt, es sei nicht Poesie. Daher bleibt die Frage, was ist es denn? Es ist eine andere, aber unrichtige Rükkwendung in die Philosophie, denn es ist das Ethische. Die Ethik soll die Richtung aussprechen, die das menschliche Sein nehmen soll, das kann aber gar nicht ausgesprochen werden in der Form des einzelnen Seins, sondern in der Maxime, Regel, dem Allgemeinen, und die Vermischung dieses in der Form von jenem darzustellen, ist das πρῶτον ψεῦδος der sogenannten idealisirenden Richtung. Daraus entsteht in den Figuren ein Schillern zwischen Wahrheit und Unwahrheit, ein Mangel an fester Begrenzung, das was Göthe sehr richtig das Nebulistische genannt hat. Allein in der musikalischen Poesie ist dagegen nichts einzuwenden, auch da erscheint es in doppelter Form, einerseits als Sehnsucht aus dem Wirklichen nach etwas Höherem, andererseits als Zurükkstoßen des Wirklichen in seiner Unvollkommenheit. Das

lezteren ist das Wesen der Satyre, sofern es ein poetisches ist. In der objectiven Seite der Poesie aber müssen immer die Grundverhältnisse der Erscheinung des menschlichen Geistes in seinen verschiedenen Abstufungen vorwalten, aber gebaut auf die Principien der Menschenwelt, in und für welche der Dichter darstellt. Nicht als ob er sich beschränken müßte auf das unmittelbar Vorliegende, sondern er kann die ganze Vergangenheit mit aufnehmen; aber er dichtet dann nur für die, welche ein geschichtliches Bewußtsein haben. Will er für die Masse dichten, so kann er sich nur an das halten, was in ihrem Bewußtsein liegt. Da entsteht eine Sonderung in dem Grade, als die Stände sich trennen. Es wäre aber gewiß eine höchst einseitige Forderung, wenn man sagte, die Poesie solle nur für die höhere Gesellschaft sein, und gar keine Volkspoesie; auf der andern Seite sehen wir aber das ungeschlachte sich Erniedrigen für die Masse, wie in Bürger und mehreren seiner Nachahmer. In der That, je mehr jene Differenz aufhört, und jenes geschichtliche Bewußtsein sich verbreitet, desto mehr kann sich auch die Dichtung veredeln. Erst wenn ein Volk vollkommen durchgebildet ist, so daß alles sich in unmerklichen Uebergängen verliert, und es einen gemeinschaftlichen Boden für das Ganze giebt, erst dann wird jener Streit des Idealen und Wirklichen sich ganz und gar in sich selbst erledigen.

Schlußbemerkung Schleiermachers.

Dies möge über die Poesie genügen, ins Einzelne könnte man nur gehen, wenn man eine eigene Vorlesung über die Poesie hielte, die nun hier als das lezte am schlimmsten weggekommen ist.

Einzelne Ergänzungen zu der lezten Abtheilung der Künste aus den frühern Vorlesungen von Schleiermacher darüber.

In dem Collegienhefte von 1819 heißt es über die Elegie: Das pentametrische Gedicht, die Elegie, ist offenbar Uebergang aus dem Epischen ins Lyrische, sowohl der Form als dem Inhalte nach, es ist so durchaus untergeordnet. Die Gnome führt wieder in die Prosa zurükk, die Darstellung kann poetisch sein, und zwar lyrisch, aber der Inhalt bleibt prosaisch.

Ebendaselbst über den Chor des antiken Drama: Der Chor stellt das Betrachtende dar, das gemeinsame Bewußtsein, in das sich der Gegensaz der einzelnen Personen immer auflöst.

In den Collegienheften von 1825 heißt es in Beziehung auf das antike Drama überhaupt, indem Schleiermacher zunächst vom Epos ausgeht: Die beiden Hauptpunkte im Epos sind Unendlichkeit nach Außen und Innen und Aufgehen des Dichters in dieser reinen Objectivität, wobei er eigenthümlich das schauende Organ des Lesers ist. Dem gegenüber stehen im Drama Abgeschlossenheit der Handlung und Subjectivität als Theilnahme des Dichters an der Handlung. Diese Theilnahme des Dichters stellt sich besonders dar im dramatischen Chor. Dies gehört also mit zur Structur des alten Dramas, außer den handelnden Personen sind Schauende, die als handelnd zurükktreten. Dies liegt in der Natur des öffentlichen Lebens, wo diese Form unmittelbar gegeben war, wenngleich im einzelnen Fall dichterische Freiheit herrscht. Die handelnden Personen repräsentiren die reine Seite der Objectivität des Epos, der Chor das musikalisch-lyrische Element; nämlich die Wirkung der Handlung in allmäliger Entwikkelung auf die Schauenden und Hörenden; so ist das antike Drama die Synthesis von epischer und lyrischer Poesie, aber mit Ueberwiegung der erstern; die handelnden Personen repräsentiren die reine Dichtung, sie sind das

Thema, uber das der Chor auf eine freie Weise phantasirt. So stellt sich das Ganze als eine natürliche Form dar. Von einer dramatischen Dichtung ohne Beziehung auf die Darstellung wußte man nichts bei den Alten, und in der Verbindung der Künste war kein so freies Zusammenwirken wie bei uns. Der Dichter gab das Musikalische und Mimische an, und der Mime war kein freier Künstler, sondern vom Dichter eingeübt, ebenso die das Gedicht begleitende Musik vom Dichter bestimmt, wie dies namentlich von der alten Tragödie gilt. — Ein anderer Punkt, der im Vergleich mit dem modernen Drama sehr im Auge zu behalten ist, betrifft den Gegenstand. Hier ist nämlich, wie im Epos, die Gebundenheit an die Sage, und kein rein Erfundenes. Die Abgeschlossenheit der dramatischen Handlung könnte damit in Widerspruch zu stehen scheinen, da die verschiedenen Personen in verschiedenen Dramen anders entwikkelt sind. Aber es hängt dies im antiken Drama mit der Charakterzeichnung zusammen; es ist diese nämlich daselbst nicht so, daß die einzelnen Momente der Handlung Spiegel der persönlichen Eigenthümlichkeit der handelnden Personen sind, nicht also die Handlung dem Character dient, sondern umgekehrt. Hiermit hängt zusammen, daß in dem antiken Drama keine Ueberraschung war, wie bei dem neueren. Die Fabel war wesentlich bekannt, die Aufmerksamkeit ging nur auf die poetische Darstellung der in allgemeiner und unbestimmter Form bekannten Thatsache. Dies ist allerdings etwas sehr Reines, denn die Ueberraschung liegt nicht in dem Gebiete der Kunst ursprünglich, sondern ist erst hineingebracht aus der Natur des Lebens. Die Erfindung geht dann nur auf die innere Eigenthümlichkeit und Behandlung des bekannten Gegenstandes im Einzelnen; die eigentliche Katastrophe liegt im Gegebenen. Das Künstlerische ist die Art der Gegenwirkung einzelner Personen und die Darstellung ihrer Entwikkelung im Leben. Wenn in jeder Einheit einer abgeschlossenen Handlung nothwendig ein Gegensaz sein muß, ent-

weder von zwei streitenden Parteien, oder von Ansichten, Maximen u. s. w., sich aber der Dichter an das Gegebene hält, so sieht man, daß eben so wenig, wie an die Ueberraschung, an eine constante Maxime in dem, was wir die poetische Gerechtigkeit nennen, im antiken Drama zu denken ist, wie dies die innere Construction desselben aus dem Lyrischen und Epischen aufzeigt. Ist nämlich die Handlung abgeschlossen, aber das musikalische Spiel durch das lyrische Element nicht zur Ruhe gebracht mit einem bestimmten musikalischen Schluß, so ist die Dichtung nur von einer Seite geschlossen; also ist eine nothwendige Forderung und gehört zur Einheit des antiken Drama's die Beruhigung. Diese ist aber nicht das, was bei den Neuern die poetische Gerechtigkeit ist, wobei mehr der juridische Gesichtspunkt gilt. Die Ruhe des antiken Drama hängt nicht mit dem Triumph des Rechts zusammen, und ist oft einem unbegreiflichen Zusammenhange des Schikksals unterworfen, der dem Rechte scheinbar Hohn spricht. So im Oedipus. Daher ist es nichts seltenes, daß Personen, die in dem einen Drama am meisten das Recht, die Ordnung und die Mäßigkeit repräsentiren, in einem andern wieder gewaltthätig erscheinen, und sich in Ungerechtigkeit umher bewegen. Dies würde bei uns als Verlezung der poetischen Gerechtigkeit gelten.

Wenn wir nun von dieser Einheit des Ganzen auf die andere Seite gehen, und fragen, welches das Gesez der Mannigfaltigkeit sei im antiken Drama und das Maaß der Kunstvollkommenheit des Einzelnen im Zusammenhange mit dem andern, so ist hierbei auch auf die Form zu sehen und auf die Behandlungsweise der Sprache im antiken Drama. Das antike Drama in seiner Abgeschlossenheit ist immer auf eine kleine Anzahl von Personen beschränkt. Dazu kommt der Chor, der aber auch bald auf eine bestimmte Anzahl zurükkgeführt wurde. Die Anzahl der eigentlich handelnden Personen hängt genau mit der Handlung des Drama zusammen, denn nur aus der Wirkung und Gegen-

wirkung konnte die Einheit hervorgehen. Im modernen Drama ist diese Anzahl weit größer, dadurch wird aber auch die Uebersicht des Ganzen erschwert; es kommt dies aber daher, daß unser modernes Drama nicht nothwendig auf die Darstellung berechnet ist. Im antiken Drama ist die Mannigfaltigkeit der Personen leicht zu übersehen, und daher das Ganze auch leichter zu fassen. Je mannigfaltiger nun unter der kleinen Anzahl von Personen das Leben und die Thätigkeit ist, desto besser ist das Drama; doch ist nicht gerade nothwendig, daß in jeder Tragödie der Tod mehrerer Hauptpersonen erfolge, sondern es kommt nur auf die Wirkung der Darstellung der Geisteskräfte gegen einander an, welche einzeln sich entwikkeln, und nur die Beweglichkeit des Einzelnen im Handeln wird dargestellt, und so kann eine große Mannigfaltigkeit entstehen, deren Maximum bei einer kleinen Anzahl von Personen zu leisten das ist, was die Alten bezwekkten. — Die Alten kennen in ihrem Drama gar keine Prosa; allein da ein Drama aus Dialogen besteht, so meinten Neuere, es müsse das Drama auf die Prosa zurükkgeführt werden, denn dies bewirke Täuschung und gehöre zur Natürlichkeit. Allein die Alten legten keinen Werth auf die Täuschung, und wollten nicht solche Natürlichkeit, sondern nur die Natürlichkeit des Dichters, und wenn wir davon ausgehen, daß das Kunstmäßige immer das ist, was sein Maaß in sich selbst hat, so werden wir leicht sehen, wie die poetische Form der Rede in das Drama gehört. In der Prosa kann weit leichter eine große ungemessene Leidenschaftlichkeit hervortreten, was in der Kunst nicht sein soll, während dagegen durch das Sylbenmaaß diese leidenschaftlichen Bewegungen mehr gehemmt werden; denn die Gemessenheit der Rede bringt auch Gemessenheit der Handlung hervor. Nehmen wir noch den Character des dialogischen Sylbenmaaßes hinzu, nämlich des Trimeter, so finden wir, daß der Vers selbst (indem sich die πενθημιμερής verhält wie der Auftact, und die ἑφθη-

μιμερής, indem sie mit der langen Sylbe anfängt *), wie der gute Zeittheil,) ein zwiefacher Puls ist, und indem die einzelnen Personen gegeneinander treten, so tritt auch die Schranke, in der der Eine den Andern hält, durch das Sylbenmaaß hervor. Durch diese Form des Drama ist auch der Schauspieler weit mehr in der Gewalt des Dichters. Eine wilde Declamation war auf diesem Gebiete nicht möglich. Die strophischen Sylbenmaaße in ihrer anapästischen Form sind für uns schwerlich nach ihrer ganzen Einheit zu beurtheilen, weil wir nicht im Stande sind, mit unserem Ohre dieses Versmaaß aufzufassen, es gehörte dazu die musikalische Begleitung und die mimische. Denken wir uns also, wie hier das Gegeneinanderstreben der verschiedenen Zwekke und Lebensansichten immer in einem gewissen Maaße gehalten werden, so ist das eben die Kunstmäßigkeit der Darstellung.

Wenngleich im antiken Drama bedeutende Personen und von hohem Ansehen die handelnden Personen sind, diese mithin sich über das Gewöhnliche und Alltägliche erheben, so verpflanzt doch die Gegenwart des Chors das Ganze wieder in das öffentliche Leben, und hier fühlt jeder Theil die Beschränktheit seines Lebens gegen das öffentliche Leben, und hält sich mehr zurükk. Wenn die Alten sagten, daß die Tragödie die Leidenschaft reinige, so beruht dies auch darauf, daß immer die Handlung das gemeinsame Leben repräsentirte, und dadurch bei jedem nothwendig ein Maaß hervorgebracht wurde. Als das öffentliche Leben seine Wahrheit verloren hatte, mußte auch die Tragödie untergehen, und der Gegensaz zwischen Tragödie und Komödie aufhören, die Komödie wurde modern, die Tragödie war todt. Dies führt uns noch zu dem zweiten Theil des antiken Drama, der antiken Komödie, wo wir eines Theils noch dasselbe haben; allein die äußerlich hervortretende Differenz ist die, daß sie eine größere Menge der Personen zuließ, was in sie eine größere Mannigfal-

*) Beide hier also als sich ergänzende Theile desselben Verses gedacht.

tigkeit brachte, aber auch eine geringere Abgeschlossenheit der Handlung, und eine größere Freiheit des Metrums gestattete. Nun ist auch hier wieder das Zusammensein der handelnden Personen und des Chors, aber die Gattung der Personen des Chors war hier ganz gleich und willkührlich, und nichts phantastisches war ihm fremd. Auf welche innere Differenz deutet dies, und wie konnte Tragödie und Komödie bei den Alten in diesem Verhältniß zugleich sein? Es ist hier nicht so leicht abzukommen, als man mit einem Paar Formeln sagt, die Komödie behandle nur das Lächerliche, oder es verhalte sich die Tragödie zur Komödie, wie Ernst zum Scherz. Dies ist wahr, aber beides sind subjective Begriffe, und sehr unbestimmten Umfangs. Gehen wir dagegen davon aus, daß das Resultat der Komödie eigentlich so gut als nichts ist, und der Einzelne auch in ihr hervortritt mit bestimmter Beziehung auf das Oeffentliche, und dabei darauf achten, daß das Aeußere nur eine scheinbare Wahrheit habe, weil es keine lebendige Kraft hat, und keinen Einfluß auf die Oeffentlichkeit geltend macht; und indem nun hier überall das erscheinende Element der Masse repräsentirt wird, so kommt zur Anschauung, wie die Masse an sich nichts ist, und indem das Gemeinsame dadurch repräsentirt wird, so zeigt sich die Beziehung der Masse auf das Gemeinsame als die Nullität darstellend und hervorbringend. Beide Formen des Drama hatten den entschiedenen Hauptsiz in Athen; dort findet man ein beständiges Gegeneinanderstreben der Aristocratie und Democratie. Die Kunst ist gewöhnlich bei einem solchen Gegensaz in Gemeinschaft mit der Aristocratie, weil sie die Bildung voraussezt, und großer Hülfsmittel bedarf. Die antike Tragödie enthält gewöhnlich die Verherrlichung der Aristocratie, die Haupttendenz der Komödie dagegen ist, die Democratie in ihrer Eigenthümlichkeit darzustellen, aber immer in gewisser Nullität und Characterlosigkeit, und hierauf beruht die Kraft des Lächerlichen. In dieser politischen Beziehung und in dieser Aehnlichkeit im Aeußerlichen

und ihrem Gegeneinandertreten der Handlung, darin besteht die Zusammengehörigkeit der Tragödie und Komödie, und so wie das öffentliche Leben unterging, mußten beide auch untergehen. Später konnte nur Nachbildung sein, die doch keine Lebendigkeit hatte.

Ebendaselbst heißt es über Roman und Novelle so: Nun haben wir noch unsere Aufmerksamkeit auf das große prosaische Gebiet der Poesie zu richten. Wir finden in späterer Zeit eine Menge Dichtungen in ungebundener Rede, und wenn wir den Inhalt betrachten, wie z. B. Boccaccio's Decamerone, so finden wir ein Element, das bei den Alten gar nicht vorkommt, nämlich die Anecdote, ein herausgerissenes historisches Ereigniß aus dem gewöhnlichen Leben, sonst unbedeutend, das aber seine Spize hat, und sich dazu eignet, dargestellt zu werden. Es ist offenbar, daß ohne ein Zurükktreten, oder Zerfallensein des öffentlichen Lebens, die Dichtung sich wohl nicht zu einem so nichtigen Stoff gewandt haben würde. Das Unbedeutende konnte nun nicht anders gehoben werden, als durch die Composition, und da diese auch nicht bedeutend genug sein konnte, so mußte man sich an die Sprache wenden, und so finden wir hier diese Virtuosität sehr früh, durch die Zierlichkeit und den Ueberfluß der Sprache das an sich Unbedeutende zu heben. Dies ist der eigentliche ursprüngliche Character der Novelle, und ihr allgemeiner Ort. Es versteht sich von selbst, daß in dem Einzelnen sich ein Allgemeines darstellte, Lebensweise, Sitten, Denkart u. s. w., und das Wesen der Dichtung ist auch hier die sinnliche Vergegenwärtigung der Anschauung der Naturwahrheiten; aber dies, daß die Erzählung immer eine sogenannte epigrammatische Spize haben muß, zeigt die Abneigung vom Epischen und die Hinneigung zur abgeschlossenen Handlung, dem eigentlichen Character des antiken Drama. Bei dieser Tendenz zur abgeschlossenen Handlung ist jedoch des Mimischen dabei nicht gedacht, wie die Erzählung es selbst ausspricht. Ursprünglich

war diese Dichtung von geringem Umfange, das Mittel jedoch, aus solchen vereinzelten Dichtungen ein Ganzes zu machen, bot sich leicht dar, und es ist dies der Typus von Boccaccio's Decamerone, als des ersten prosaischen Meisterwerks dieser Art. Hieraus hat sich nun das ganze Gebiet der prosaischen Dichtung entwikkelt, auf der einen Seite der Roman, auf der andern das neuere Drama; denn dieses geht meistens auf eine solche Novelle zurükk. Hier fragt es sich nun, wie beides verschieden ist, und wie es sich zu der ursprünglichen Form des antiken Drama verhält. Der Gegensaz, den wir im antiken Drama finden, ist in dem neueren nicht rein gehalten, das Verhältniß des Komischen und Tragischen, indem nur das eine vorherrscht; so besonders in dem spanischen Drama, wo selbst eine tragische Katastrophe eintritt, indem die ethische Gerechtigkeit einen mit dem Tode bestraft, der die Intrigue gespielt, oder der Tod wendet sich auf eine Nebenperson, und wird leichter behandelt. Nehmen wir dazu, daß das Drama jezt sogar der Darstellung nicht bedarf, und daß, wenn es dargestellt werden soll, es erst für die Bühne besonders bearbeitet werden muß, so sehen wir, wie leicht der Uebergang ist aus der Novelle zum Drama. Es giebt allerdings Novellen, wo die Darstellung mehr auf das Gegenständliche, als auf das Persönliche gerichtet ist, und wo das Ethische selbst zurükktritt, und diese können nur durch eine große Umbildung sich zur dramatischen Bearbeitung eignen; wo aber das Ethische hervortritt, da tritt der Dichter zurükk, und gestaltet die Reden zu Wechselreden, es darf dann der Dichter nur die Sache so stellen, daß keine Erzählung nöthig ist; und selbst diese kann durch einen Prolog oder zwischen den Acten gegeben werden, wie wir auch bei den größten Dramen finden. In Beziehung auf den Stoff erscheint das Gebiet der Novelle, welches auf der bloßen Anecdote beruht, als ein eigenes, und was auf der Heldensage beruht, als ein anderes. Die Heldensage geht immer auf das öffentliche Leben hinaus, denn es wird hier eine

einflußreiche Person behandelt, jedoch wird dies wieder zum Privatleben zurükkgeführt, in dem es das Leben des Helden für sich ist, was darin dargestellt wird. Allein es bleibt hier immer ein Unterschied in der Novelle, und es hat alles Heroische mehr eine Aehnlichkeit mit dem tragischen Gebiete der Alten. Gegenüber dem Roman findet aber in dieser Darstellung ein Unterschied statt. In der Novelle findet sich stets Unterordnung der persönlichen Darstellung unter die der Handlung, in dem Roman dagegen soll die Characteristik die Hauptsache sein, und die Begebenheit nur das, woran sich die Charactere entwikkeln. Wir sehen dies allerdings bei den neueren Romanen, doch ist die Sache nicht sicher genug, um als characteristischer Unterschied aufgestellt zu werden. So würde demnach der Don Quixote eher eine Novelle sein als ein Roman. Zwar treten die beiden Hauptpersonen stark hervor, allein sonst überwiegt die Begebenheit, und das Buch würde einen ganz andern Character bekommen, wenn man die verschiedenen Novellen wieder herauszöge, denn im Ganzen ist es ein Kranz von Novellen, wo die Erzählung noch dadurch sehr gewinnt, daß sie in verschiedene Volksklassen gelegt werden. Hieraus erscheint der Roman als ein Product späterer Zeit, und es war früher dies Gebiet durch die Novelle und das Drama erschöpft. Das Factische wird uns ein jeder zugeben, und auch, daß wir an den Roman andere Forderungen machen als an die Novelle; aber es lohnt sich der Mühe zu fragen, worauf dieser Unterschied beruhe? Und da müssen wir sagen, es ist ein noch größeres Zerfallen des öffentlichen Lebens und ein Hineintreten des Privatlebens, worauf der eigentliche Roman sich gründet. Die Forderung, das Innere des Menschen darzustellen anders als im Moment, ist etwas eigenthümliches, die Leistungen der Poesie übersteigendes, da es in der Individualisation eigentlich nur eine subjective Auffassung der Darstellung giebt. Das persönliche Leben im Moment darzustellen, ist die Aufgabe des Lyrischen, und da ist es der Dichter meist selbst, der sich darstellt;

aber ein einzelnes Wesen im Zusammenhange darzustellen, so daß das Ganze zur Anschauung gebracht werden soll, wie es mit dem innern Leben sich entwickelt, ist eine Aufgabe, die die Alten gar nicht kannten, und die erst in den neuern Zeiten sich gebildet hat, und es konnte dies auch nicht eher sein, als bis das allgemeine Leben untergegangen war, und das einzelne mehr und allein hervortritt. Der Roman ist so ein eigenthümliches Product der neueren Zeit. Es giebt eine ungeheuere Masse von Schreibereien in dieser Gattung, welche gar nichts werth sind, besonders bei uns, und es fragt sich, ob nicht die Gattung es mit sich bringt, daß selbst große Dichter, die sich damit beschäftigen, hier eigentlich aus dem Gebiete der Kunst herausgehen, und die Sache ansehen, als sei es ein verwildertes Epos. Es kommt aber nicht darauf an, um den Werth einer Gattung zu bestimmen, wie sie häufig bearbeitet ist, sondern was sie an sich ist. Um die Bedeutung dieser Gattung festzuhalten, müssen wir noch einen andern Gesichtspunkt feststellen. Der Roman steht der Geschichtschreibung so nahe, daß er eigentlich nur als Ergänzung derselben sein sollte; wenn er dies thut, so nimmt er eine bedeutende Stelle in der Kunst ein, im entgegengesetzten Falle geht er aus der Kunst mehr und mehr heraus. Der Roman unterscheidet sich schon durch die Prosa von den übrigen Dichtungen, und was den Stoff betrifft, so wie die Form, so nähert er sich dadurch der Geschichtschreibung überhaupt. So wie die Geschichtschreibung uns etwas entfernteres meldet, so kann sie die Sache nicht lebhaft genug darstellen, die ganze Masse und Form des gewöhnlichen Lebens entzieht sich ihr, der Roman dagegen, der selbst sich nicht überall an geschichtlich wahre Begebenheiten anschließt, oder geschichtlich bedeutende Personen aufzustellen braucht, muß das gewöhnliche Leben seiner Totalität nach zur Anschauung bringen. Wir kennen eine ganze Reihe von Werken, wo die Darstellungen der Begebenheiten etwas alterirt sind, und dies ist eigentlich nicht recht. Aehnlich verhält es sich mit den Reden,

die in den alten Historikern den Handelnden in den Mund gelegt werden; doch ist wenigstens die Hauptidee derselben wahr. Was aber die vorerwähnte Klasse der Romane betrifft, so bedurfte es oft nur eines kleinen Schrittes, um zu der eigentlich geschichtlichen Darstellung im strengen Sinne überzugehen, und ins Kleine eingehen zu können, so daß das Verhältniß des innern Lebens in einem klaren Bilde heraustritt, und dann erhalten wir den historischen Roman, wie es dergleichen viele giebt. — Nun kann man auch Personen und Begebenheiten ganz frei geben, und dem Dichter überlassen, sie zu fingiren, aber immer soll er doch das Leben im Auge behalten, so daß er sich noch an Lokalität und Zeit halte. Ist der Roman so, daß Zeit und Umstände unbestimmt bleiben, so neigt sich derselbe sehr zur Novelle hin. Es ist offenbar, daß in der wirklichen Geschichte, so wie der Einzelne für das Allgemeine als starkes Motiv in der Zeit heraustritt, doch das Einzelne nicht vollkommen unabhängig ist, sondern es wird in der Gesellschaft durch bestimmte Gesichtspunkte und Ansichten zusammengehalten, und dadurch ein Kreis gebildet, aus dem der Einzelne nicht herauskommen kann, oder als Sonderling aus der Geschichte heraustritt. Dies kommt bei der Geschichte auch zu Tage, und es fragt sich, wie der Roman es aufnehmen kann. Wenn der Roman die Schilderung der Sitte und Gewohnheit, die ihn der Novelle nahe bringt, verschmäht, so kann er in einer Reihe anderer Begebenheiten die herrschenden Gesinnungen und Maximen der Menschen in ihrer Differenz darstellen, und sie im einzelnen Leben selbst auf einander wirken lassen, wie sie im öffentlichen Leben auf einander wirken; dies ist der eigentliche ethische Roman, wo die Characterschilderung besonders hervortritt. Wenn wir die Aufgabe uns so stellen und bedenken, wie schwierig es ist, in ein fernes Leben so einzudringen, daß seine geistige Eigenthümlichkeit zum constructiven Princip einer Dichtung dient, so erscheint der Roman als nichts Untergeordnetes, und je ferner es ist, um so mehr

tritt dies Verhältniß hervor; doch auch ein Roman, der in der Gegenwart spielt, kann, in sofern er Gesinnung und Lebensansicht bilden hilft, etwas Großes sein; so Göthe's Wahlverwandtschaften, wo zwar das Politische zurükktritt, aber die darin geschilderten Charactere in sich eine solche Bedeutung haben, daß sie ohne jenes bestehen können. Aber nicht so ist es im Wilhelm Meister, hier ist die Negativität des Subjects zu groß; auch ist dieser Roman nicht von so bedeutendem Einfluß auf das ganze Leben, während aus jenem sich die Zeit eher erkennen läßt. Nichts aber ist verwerflicher, als ein Roman, der dem Leser durchaus nichts Fremdes vorführt, sondern lauter Bekanntes, und dabei in einer solchen Unbestimmtheit gelassen ist, daß das Zeitliche und Räumliche nicht einmal hervortritt.

Ebendaselbst finden sich auch besondere Erörterungen über Uebersezen und Nachbilden fremder poetischer Erzeugnisse, namentlich der Alten. Das erstere ist aber von Schleiermacher umfassender in seiner Vorlesung in der Academie der Wissenschaften im Jahr 1813 — in dem Aufsaz über die verschiedenen Methoden des Uebersezens geleistet, und es handelt sich hier in den Vorlesungen über Aesthetik nur darum, auf die Schwierigkeit einer solchen Uebersezung und namentlich auch in den Versmaaßen der Alten aufmerksam zu machen, in Verbindung mit der Nachbildung der antiken Maaße, besonders da die accentuirenden Verhältnisse unserer Maaße stets eine Abweichung darböten, die mit den quantitirend metrischen Gesezen der Alten in einem Widerspruche ständen, der bei der Uebertragung eigenthümliche Schwierigkeiten und viel Willkührliches mit sich führe, so wie überhaupt dies Verhältniß mehr ein kritisches und gelehrtes, als ein künstlerisches sei. — Dann heißt es über die Nachbildung selbst (nachdem Schleiermacher noch vorausgeschikkt in Beziehung auf beides, es verhalte sich hier ebenso, wie mit einem großen Theil der Alexandrinischen Poesie, wo die alten Formen und Dialecte nachgebildet wurden): Wenn wir bei der Nachbildung

zuerst beim Aeußern stehen bleiben, so ist die germanische Poesie besonders hierin ausgezeichnet, denn die romanischen Sprachen haben es zwar auch versucht, aber bald wieder aufgegeben, — und nächst der deutschen die dänische, während die schwedische Sprache nichts der Art aufzuzeigen hat. Wir haben nun in unserer Sprache eine große Menge von Nachbildungen der antiken Sylbenmaaße, und dadurch wurde man selbst veranlaßt, den Reim als etwas aufgedrungenes und falsches anzusehen, und ihn zu meiden. Es ist zwar seitdem in unserer Sprache viel nachgedacht über die metrischen Verhältnisse, und es sind diese Nachbildungen von unleugbarem Einfluß auf ihre Entwikkelung gewesen, aber bis zu dem Volke ist es nie hindurch gedrungen, und dies liegt zum Theil in der Beschaffenheit unsers Lebens, aus dem die Oeffentlichkeit fast ganz wegfällt. Es wird immer mehr gelesen, wie gehört, und dadurch geht ein großer Theil des Eindrukks verloren; und wenngleich wir uns, seitdem wir uns die Versmaaße der Alten angeeignet, von den romanischen und namentlich auch der französischen Sprache mehr los gemacht haben, so ist doch alles dieses dem Volksleben fern geblieben. Wenn man früher den Werth einer Uebersezung überschäzt hat, so hat man wieder später darüber ungerecht geurtheilt. Jedoch ist es die Frage, ob, da wir das alte Epos doch nicht erreichen können, es nicht unrecht sei, für unsere episirenden Gedichte das alte epische Versmaaß zu wählen. Die ursprünglichste deutsche epische Form ist das Distichon mit der leichten Verschränkung des Reims. Die Stanze ist uns aber nie heimisch gewesen, sondern sie ist nur nachgebildet, und es ist hier nur eine Nachbildung mit der andern vertauscht. Nun fragt es sich, ist eine größere Verwandtschaft unserer Sprache zu den romanischen oder zu den antiken Sprachen? Offenbar ist dies zu den ersteren. Aber so wie es natürlich war, daß diejenigen episirenden Gedichte, die im antiken Versmaaß geschrieben sind, eine größere Annäherung an das alte Epos an sich tragen müssen, und die-

jenigen, die nach Art der romanischen Formen gedichtet sind, wo das Lyrische mehr vorherrscht, auch mehr diesen Character an sich haben mußten, — man vergleiche nur Göthe's Hermann und Dorothea oder die Louise von Voß mit Wieland's Oberon und ähnlichen, — so werden wir sagen müssen, daß zwar jene Gedichte dies vor den modernen voraus haben, daß eine größere Abgeschlossenheit der Handlung vorhanden ist, aber daß auch hier wieder der Faden der Entwikkelung und die Bewegung freier ist als in jenen, und daß überhaupt dadurch unsere Poesie eine größere Erweiterung erlangt hat. So ist aber auch erst seit dieser Hinwendung unserer Sprache zu den antiken Formen eine größere Ausbildung in unserer Sprache gewonnen worden; und es ist dies mithin nicht als eine Verirrung, sondern vielmehr als ein constant gewordenes Element anzusehen. Wenn wir aber hier nun eintheilen in die Nachbildung der antiken und in die Nachbildung der romanischen Formen, wo bleibt dann das ursprünglich deutsche? Da müssen wir bei dem Lied stehen bleiben, darin war unser ursprüngliches Maaß, das die Minnesänger gebildet. Klopstokk und andere haben im Lyrischen die antike Form festgehalten, und es sind so auch andere Formen entstanden, die den Character des Antiken haben, allein dies hat doch nicht recht einheimisch werden wollen, und es sind oft mehr verunglükkte Versuche, so daß man sagen muß, daß es schade ist, daß eine so große lyrische Kraft, wie Klopstokk darauf verwandt, doch eigentlich verloren ist. Nur wer die antiken Formen aus dem Studium der Alten selbst kennt, wird sich eher in diese nachgebildeten Verse finden. — Es fragt sich hier, wie sich eigentlich das Sylbenmaaß einer Sprache zu dem Ganzen verhält? Man hat gemeint, man müsse die ganze poetische Form des Gedichts wegnehmen können, und es müsse das Gedicht dennoch bleiben, ja man ging noch weiter, indem man meinte, selbst die poetische Einkleidung hinweg genommen, müsse die Poesie nichts daran verlieren. Allein dies ist etwas ganz Verkehrtes und der

Natur der Sache zuwider, denn es sezt dies eigentlich die Nicht-zusammengehörigkeit von Form und Inhalt voraus, und es scheint darnach, als solle der Dichter erst den Gedanken, dann die poetische Einkleidung machen, und daraus das Sylbenmaaß ziehen; vielmehr muß Form und Inhalt genau in einander gewachsen sein, und man muß es sich wie mit einem Schlage entstanden denken. Es ist mithin nicht eine solche Freiheit des Inhalts in Beziehung auf die Form in der Poesie, sondern diese hat man von der Prosa, wie sie in der gebundenen Lebensthätigkeit gesprochen wird, hier entlehnt. Aber wir müssen sagen, so wie das Verhältniß in dem Dichter ist, so hängt auch das, was in dem geschieht, der es aufnimmt, mit der Form zusammen, er kann das Innere des Gedichts nicht lebendig in sich aufnehmen, wenn nicht das Versmaaß ihm zugleich als lebendige Form desselben ganz klar und geeinigt ist, denn durch Hemmungen der Art und das Nachdenken darüber wird man gehindert, den Gedankengang ungestört und ganz in sich aufzunehmen. Daher machen Gedichte in schweren antiken Versmaaßen keinen lebendigen Eindrukk, denn sehen wir auf die Masse des Volkes, so ist es, als ob die Klopstokkschen Oden nicht mehr existirten. Hier auf diesem Gebiete des Liedes und der Ode mußte daher die ursprüngliche Form dominiren, und auch die Maaße der Horazischen Oden werden für uns nicht passend, daher hat sich das Kirchenlied und das erotische immer in seiner ursprünglichen Form bewegt. Nehmen wir dagegen das Drama, so fällt hier der Canon gleich weg, daß alles nicht Poesie ist, was nicht mimisch dargestellt wird, denn dadurch würde das moderne Gebiet des Drama um vieles verkleinert werden. Wir finden Versuche der Nachbildung des Antiken auch auf diesem Gebiete bei uns, namentlich von den beiden Stolberg in beschränkterem Sinne und bei Schiller. Bei weitem überwiegend ist aber die französische Form geblieben und der Uebergang in die Prosa; und es

fragt sich, ob unsere jezige größere Bekanntschaft mit dem spanischen Drama nicht auch sollte eine Nachbildung hervorbringen, da es hier größere strophische Ganze giebt, deren Nachbildungen in der Uebersezung sehr gut gelungen sind; dies würde auch für unsere Bühnen ein Vortheil sein, weil sie durch die Assonanz der spanischen Rhythmen genöthigt sein würden, die rhythmische Recitation noch mehr zu beachten, was bei diesem Versbau unerläßlich ist. Was nun die Nachbildung des Antiken in den kleinen Dichtungsarten betrifft, so würde dies zu erörtern, hier zu weit führen, doch erscheint bei der Elegie die antike wie die moderne Behandlung der Form gleich anwendbar.

Es ist bei diesem Nachbilden des Antiken auch noch etwas hinzuzufügen über die Behandlung des antiken Stoffes, nur daß es nicht zwekkmäßig erscheint, über eine solche Art des Verfahrens gleichsam allgemeine Regeln a priori aufzustellen, sondern wir müssen auf das Historische sehen und betrachten, wer und wie es versucht und wie es gelungen ist. Shakespeare's Stoffe sind Novellen, aber als antike Stoffe hat er die Geschichte gewählt, weil es ihm gleich war, welche Erzählung er nahm, und das Locale und die Zeit behandelt er oft so, daß man nicht weiß, wo und wann die Sache geschehen sein soll; was, wenn das Drama Characterschilderung sein soll, nicht entsprechend ist, weil man dann das allgemeine Leben nicht kannte, woraus das einzelne hervorging. Denkt man sich aber die Characterschilderung der Begebenheit untergeordnet, dann sieht man leicht, welchen Eindrukk Shakespeare machen mußte. Bei den Franzosen sind meist antike Stoffe behandelt worden, allein hier nehmen wir wahr, daß ihnen der Stoff wegen der Sprache und Kenntniß des Alterthums kein so fremder war, doch haben die Franzosen nirgends das Nationale in dem Historischen dargestellt, sondern alle alten Persönlichkeiten so behandelt, wie wenn es Franzosen wären in einer ähnlichen Situation, (so selbst das alte

Du durch Madame und Monsieur übertragend); denkt man sich nun das Volk, welches vom Alterthum keine genauere Kenntniß hat, vor einer solchen Bühne stehend, und dabei den französischen Grundsaz für das Drama, daß der unbekannte und unerwartete Fortschritt, der überraschende Moment die Hauptsache ist, so wird darin nichts störendes liegen; aber für den Kenner des Alterthums wird allerdings darin eine Störung enthalten sein, und an sich wird man es, als das Hervortreten der Kunst hindernd, gleichfalls als untauglich finden. Ganz anders ist es bei uns, wenn antike Gegenstände behandelt werden, wie Iphigenia von Göthe und Jon von Schlegel; doch ist auch bei uns eine solche Dichtung für das Volk nicht, sondern für die gebildeteren Kreise, und wir müssen auch hier sagen, daß das Drama gelehrter Natur sei, und tiefer gefaßt müssen wir uns auch die alten Ideen angeeignet und gleichsam in sie hineingelebt haben. Denken wir uns andere Formen, wie die dramatische, so wird es noch schwieriger, weil man da immer in Gefahr ist, den rechten Weg zu verlieren.

Nun kommen wir noch auf einen andern Punkt, den Gebrauch der alten griechischen Mythologie, die in den Gedichten, und selbst in Prosa, eine große Rolle spielt; es lassen sich hier gleich daneben stellen die Versuche, unsere alte Volksmythologie in die Poesie zu verweben, so Klopstokk in seinen Oden, was jedoch nie volksthümlich geworden ist; in der dänischen scheint dies leztere mehr Eindrukk zu machen, allein man darf sich hier nicht täuschen lassen, indem bei einem so kleinen Volke, welches meist in einer fremden Litteratur lebt, das eigne, weil es seltner erscheint, hier auch mit desto größerer Vorliebe aufgenommen wird; allein je fremder ein solcher Gegenstand ist, desto schwerer ist er zu verstehen, und da die altdeutschen Alterthümer selbst unter uns seltner zu den Studien gehören, so sind dergleichen Gedichte selbst für den Gelehrten etwas Gelehrtes. Dem Volke

ist die nordische und griechische Mythologie gleich unbekannt, doch die letztere nicht den Gebildeteren; in dieser Beziehung sollte man nun meinen, es lasse sich ein Gegenstand aus dieser nicht schwerer behandeln, als irgend ein geschichtlicher Stoff; allein dies ist nur Schein, denn wir sind nicht so in das Alterthum eingelebt, daß uns alles so nebenbei einfiele, dies hat man auch eingesehen, und so ist dieser Gebrauch mehr und mehr verschwunden. Hier sind nun auch die Grenzen des Einflusses des Alterthums auf unsere Kunst, und wenn man das früher Gesagte dazu nimmt, daß das Alterthum doch immer einen besondern Einfluß behalten müsse, so sehen wir auch, daß unsere Kunst immer etwas Zusammengesetztes bleiben müsse.

Ebendaselbst fügt Schleiermacher noch einiges über die Beredtsamkeit hinzu, indem er überhaupt die lezte Abtheilung der Künste in den Vorlesungen des Jahres 1825 als die redenden Künste einführt; doch sind es auch hier nur Andeutungen, da es ihm nur die Kunst an einem andern ist, und stimmen mit dem in den vorliegenden Erörterungen schon früher Gesagten überein; indem er auch hier bemerkt, daß nur das musikalische Element der Rede bei der Beredtsamkeit der schönen Kunst zugehöre, was er dann auf den Periodenbau und den Wohllaut bezieht; denn Erfindung und Composition der Rede diene den practischen Zwekken der Rede, indem sie auf die Wirkung berechnet seien, und so sei hier keine reine Theorie der Kunst aufzustellen. So würde also — fügt er hinzu — nichts übrig bleiben, als die musikalische Behandlung der Sprache, die Theorie über den Bau und die Schönheit des Stils; allein auch hierbei muß immer zu sehr auf den Zwekk gesehen werden, und so fällt dies auch zur Hälfte in das practische Gebiet. Man muß hier von dem Gegensaz zwischen Prosa und Poesie ausgehen, und es ist besonders das Maaß, was hier zu berükksichtigen wäre, indem bei der geringern Gemessenheit der Prosa überhaupt der Poesie

gegenüber, durch das größere Vorherrschen des Accents in der Prosa, die Perioden einen andern Character haben, als dasselbe poetisch ausgedrükkt; aber wenn Sylbenmaaß und Periodenbau in der Poesie selbstständig sind, so hängt der Periodenbau in der Prosa doch immer von dem Gedanken ab und dem Zwekk, und ist also dem Logischen untergeordnet. Eine größere Periode hat natürlich einen größern Schwung, und kann also nicht bei allen Gedankenreihen anwendbar sein, es muß hier eine gewisse Abwechselung stattfinden, weil sonst Einförmigkeit entsteht. Doch wird dies durch den Gegenstand bestimmt. Das Verhältniß der beiden Enden, wo sich der Gedanke verläuft, zu der eigentlichen Mitte, wo der höchste Ausdrukk ist, ist aber bei dem Periodenbau weit schwieriger, wo ein großer Gedanke ist, und es ist Rükksicht zu nehmen eben sowohl auf die Sprache, daß keine Eintönigkeit hervortrete, wie auf das Logische, damit alles bestimmt wird. Von diesem jedoch mehr äußerlichen Verhältniß aus ist die Frage, ob es nicht irgend ein Gebiet der Rede gebe, wo die Rede bloß rein darstellend ist, weder belehrend, noch einen besondern Zwekk verfolgend. Ein solches Gebiet giebt es freilich nicht, aber es giebt Darstellungen, die sich dem mehr nähern; so steht die Darstellung in historischen Werken der reinen Kunst weit näher, als eine metaphysische Abhandlung. Gewöhnlich sieht man die Kanzelberedtsamkeit als Kunst an, aber auch hier kommt es auf die Theorie an, die man sich macht. Sieht man die Predigt besonders als belehrend an, so liegt sie fern von der Kunst; sieht man sie aber so an, daß der Redner nichts will, als aussprechen, was im Gemüth der andern schon ist, und nur dies zu einer deutlichen Circulation umbilden, so sind wir im Gebiete der reinen Darstellung; allein wenn er nicht belehren will, so werden alles nur lahme Hülfsmittel sein, die man ihm gäbe. Nichts scheint thörichter, als einem zu sagen, wie er hier den Gedanken entwikkeln soll, und es würde die Theorie sich

immer nur auf die wenigen Punkte beschränken müssen, die vorher angegeben sind; sie würde zurükkgehen auf das richtige Verhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen, und des Periodenbaues und Wohllautes zu diesem Verhältniß der Theile zum Ganzen; dies ist aber etwas so einfaches, was jeder Gebildete inne haben muß, wenn er sprechen und schreiben will, daß es gar nicht nöthig scheint, darüber eine Theorie aufzustellen.

Druckfehler.

Seite 171 Zeile 14 v. o. statt den lies dem
— 214 — 8 v. u. — : lies ,
— 215 — 16 v. o. — Einwirkung, auf lies Einwirkung auf
— 394 — 11 v. u. — Correspondenz lies Correspondenz
— 421 — 9 v. o. — Chello lies Cello
— 651 — 17 v. o. — Versmaaß es lies Versmaaßes

Princeton Theological Seminary Libraries
1 1012 01196 3479

DATE DUE

FACULTY
FACULTY
JUN 15 1971
JUN 15 1972

GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.